

Lotta-Maria Pitkänen

## Miten jazz tahtuu viululla?

Opas jazzviulun laadukkaaseen harjoitteluun

Metropolia Ammattikorkeakoulu  
Musiikkipedagogi  
Pop/jazzmusiikki  
Opinnäytetyö  
27.4.2011

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Lotta-Maria Pitkänen Miten jazz taittuu viululla? Opas jazzviulun laadukkaaseen harjoitteluun. 60 sivua + 5 liitettä 27. huhtikuuta 2011
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Pop/jazzmusiikki
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi (AMK)
Ohjaaja(t)	Jukka Väisänen, Lehtori Ari-Pekka Korhonen, Lehtori
<p>Jazzviulu ja sen opiskelu on Suomessa vielä melko uusi asia. Tämä opinnäytetyö selvittää, mitä vaatimuksia jazzviulun ammattiopiskelu pitää sisällään ja miten tavoitteisiin päästään. Opinnäytetyö on suunnattu pääasiassa jazzviulua opiskeleville tai siitä kiinnostuneille viulisteille. Työ perustuu omaan kokemukseen ja tarpeeseen jazzviulun opiskelijana kehittää hyviä käytäntöjä jazzviulun opiskeluun. Työ toteutettiin keräämällä lähdemateriaalia oppimisesta, viulunsoiton tekniikasta, jazzin estetiikasta ja improvisoinnista. Harjoitteita on otettu sekä lähdekirjallisuudesta että luotu tätä työtä varten. Työssä on vertailtu lähdemateriaalia omiin kokemuksiin.</p> <p>Työ käsittelee improvisointia ja modernin jazzin estetiikkaa jousisoittajan näkökulmasta. Työ jakautuu neljään osaan. Ensimmäinen osa esittelee viulun taustaa jazzmusiikin historiassa, toinen osa antaa neuvoja opiskeluun, kolmas osa käsittelee viulunsoiton teknistä osaamista ja neljännessä osassa tutkitaan improvisoinnin harjoittelemista. Tavoitteena on antaa kokonaisvaltainen kuva siitä, mitä laadukas jazzviulun harjoittelu pitää sisällään. Myös oppimisen teoriat on otettu huomioon. Työssä annetaan käytännönläheisiä ja moderniin jazzestetiikkaan nojautuvia improvisoinnin työkaluja. Työ käsittelee myös mentaalisen harjoittelun keinoja oppimislaadun parantamiseksi, ja yleispäteviä improvisointiin liittyviä teorioita.</p> <p>Kaksi tärkeää seikkaa, jotka työssä tulivat esille, ovat aivojen kokonaisvaltainen keskittäminen harjoiteltavaan asiaan sekä itseensä uskomisen. Nämä ovat kaksi avainasiaa, kun puhutaan itsensä kehittämisestä. Jazzviulun estetiikan oppimiseen puolestaan pätee kuuntelun ja korvan kehittämisen tarkeys. Teorian tietäminen tukee opiskelua, mutta improvisoinnin teoretisoiminen on aivoille niin iso prosessi, että kestää kauan, ennen kuin se johtaa kykyyn soveltaa teoriaa käytännössä. Sen sijaan jazzin kuuntelulla voidaan päästä hyvinkin nopeasti modernin jazzin improvisoinnissa käytettyjen teoreettisten asioiden oikeanlaiseen käytännön soveltamiseen. Toivottavasti työ herättää pohdintaa ja luo uusia ideoita opetukseen kaikille musiikkipedagogeille.</p>	
Avainsanat	jazzviulu, laadukas harjoittelu, oppiminen, improvisointi, jazz, jazzestetiikka, viulun soittotekniikka

Author(s)	Lotta-Maria Pitkänen
Title	Playing Jazz on the Violin? A Guide to Quality Jazz Violin Training.
Number of Pages	60 pages + 5 appendixes
Date	27th April 2011
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Pop/jazz Music
Specialisation option	Music Education
Instructor(s)	Jukka Väisänen, lecturer Ari-Pekka Korhonen, lecturer
<p>Playing jazz on the violin and studying the jazz violin are still quite new in Finland. This thesis examines and articulates the goals of professional jazz violin studies and how to reach them. The thesis is mainly targeted at jazz violin students and violinists interested in the jazz violin. It is based on the author's experience and needs as a jazz violin student to develop good practices for studying jazz violin. The thesis was executed by gathering theoretical information about learning, violin technique, jazz esthetics and improvisation. The exercises are partly from source literature and partly created for this thesis. The theory gathered from source literature is compared to the author's own experiences.</p> <p>The thesis is about improvisation and the esthetics of modern jazz from the point of view of a string player. It is divided into four parts. The first part is about the role of the violin in jazz history, the second part gives advice on studying the violin, the third part is about violin playing technique and the fourth part studies practicing improvisation. The goal is to give a thorough picture of quality jazz violin training. The thesis gives practical improvisation tools that are based on modern jazz esthetics. To improve learning, it also includes ways of mental training and universal theories about improvisation.</p> <p>Two major points of the thesis are mentally focusing completely on training and believing in oneself. These are the key elements of developing one's musicianship. In order to learn jazz esthetics it is essential to develop one's inner ear by listening to jazz. Knowing theory supports studying, but theorizing improvisation is such a big process for the brains that it takes long to apply theory to practice. However, by listening to jazz it is easier to develop faster and apply the theories of modern jazz improvisation the right way into practice. Hopefully the thesis evokes thoughts and new ideas about teaching for all music pedagogues.</p>	
Keywords	jazz violin, quality training, learning, improvisation, jazz, jazz esthetics, violin technique

## **Sisällys**

1 Johdanto	1
2 Jazzviulu	3
2.1 Viulu jazzin historiassa	3
2.2 Improvisointi jousisoittimella	7
3 Tavoitteellinen harjoittelu	13
3.1 Opiskelun tavoitteet	14
3.2 Mielen ja kehon hyvinvointi harjoittelun tukena	16
4 Viulunsoiton tekninen osaaminen	18
4.1 Vasen käsi eli soittokäsi	18
4.1.1 Otelaudan hallinta	19
4.1.2 Asemanvaihtotekniikka	20
4.1.3 Vasaraliiketekniikka	22
4.1.4 Kaksoisäänitekniikka	23
4.2 Jousikäsi	25
4.2.1 Joustava ja elastinen jousikäsi	25
4.2.2 Jazzjousifraseeraus ja -tekniikka	26
5 Jazzimprovisoinnin työkaluja viulistille	30
5.1 Jazzin estetiikka	30
5.2 Sovelluksia II–V–I rakenteeseen	33
5.3 Fraasien soitto	39
5.4 Dominantin värittäminen	42
5.4.1 Miksolyydinen asteikko	42
5.4.2 Bebop-asteikko	44
5.4.3 Jazzmollin moodit	46
5.4.4 Symmetriset asteikot	50
6 Pohdinta	55

Liite 1. Asteikot ja soinnut

Liite 2. Turnaround-kiertoja

Liite 3. Harjoittelumetodeja

Liite 4. Kymmenen keinoa oppia paremmin, nopeammin ja helpommin

Liite 5. Jousilajit

## 1 Johdanto

Kun mainitsen opiskelevani jazzviulua, näen ihmisten kasvoilla samaan aikaan hyvin innostuneen ja hämmästyneen ilmeen. Tämä kertoo minulle siitä, että jazzviulu on valtavirrassa vielä hyvin tuntematon, mutta kiehtova asia. Itse tutustuin jazzviuluun ensimmäistä kertaa 18-vuotiaana Vantaan musiikkiopiston järjestämällä ja Ari Poutiaisen vetämällä jazzviulukurssilla. Tietämättömänä siitä, mitä kaikkea tämä minulle uusi tyyli piti sisällään, olin jo myyty. Uusi näkökulma viulun soittoon ja rytmimusiikki herättivät minussa uuden innostuksen koko instrumenttiin. Myöhemmin jatkoin Heidi Mantereen jazzviulukurssin kautta hänen oppiinsa Pop & Jazz konservatoriolle, missä kiinnostukseni kasvoi entisestään. Siirryin Antti Heermanin oppiin päästyäni opiskelemaan Metropolia Ammattikorkeakoulun pop/jazz-linjalle. Jazzmusiikin estetiikkaan olen saanut viime aikoina opastusta nykyiseltä opettajaltani, saksofonisti Olli Ojajärveltä ja viulun soiton teknisissä ongelmissa ja opetukseen liittyvissä asioissa Seppo Reinikaiselta.

Jazzmusiikin ymmärtäminen on ollut minulle hidasta, koska en ollut ennen ammattiopiskelua perehtynyt siihen juurikaan. Jazzin opiskelu on tuntunut vaikealta aina tähän päivään asti ja koen, että viimeisen vuoden aikana olen vasta kunnolla hahmottanut, mitä moderni jazzimprovisointi on. Jazzin estetiikan omaksuminen on myös hankalaa, kun taustalla on vahva klassisen musiikin estetiikka. Jazzin opiskeluun liittyy omalta kohdaltani vanha viisaus: mitä enemmän opin, sitä enemmän huomaan, että vielä on opittavaa. Jazzviulun opiskelijat ovat yleensä klassisen estetiikan kasvatteja. Tämä johtuu siitä, ettei musiikkiopistoissa vielä tarjota vaihtoehtoa jazzviulun aloittamiseen klassisen musiikin rinnalle. Luulen ja toivon, että asia tulee muuttumaan ajan myötä, kun kiinnostus jazzviulismia kohtaan vain kasvaa. Kiinnostuin nimenomaan vähän vaativamman, modernin jazzin improvisoinnin tekniikoista opintojen yhteydessä, koska kamppailin itse niiden monimutkaisten rakenteiden kanssa. Myöhemmin tajusin, että olisi sittenkin vain pitänyt kuunnella enemmän ja lukea teoriaa vähemmän. Myös epäselvät tutkintovaatimukset aiheuttivat minulle päänvaivaa, joka ajoi minut tutkimaan aihetta syvemmin.

Viulunsoiton harjoittelu tavoitteellisessa mielessä on pitkäjänteistä työtä. Tätä voisi verrata urheilijan harjoitteluun, kun hän tähtää esimerkiksi urheilukilpailuihin. Viulistin, kuten urheilijankin on selvitettävä tavoitteensa ja pohdittava, miten näihin tavoitteisiin

päästään. Tavoitteisiin pääsemiseen auttaa tietynlainen rutiini ja oikeaoppinen harjoittelu. Laadukas jazzviulun opiskelu vaatii pitkäjänteistä harjoittelua niin mentaalisella puolella kuin fyysiselläkin. Jazzmusiikin teoria käy parhaimmassa tapauksessa käsi kädessä käytännön harjoittelun kanssa. Improvisoinnin opiskelussa kuuntelu on hyvin tärkeää, mutta kun haluaa edistyä, teorian ymmärtäminen tuo lisää ulottuvuuksia improvisointiin.

Viulunsoittoon ja instrumentin hallintaan taas liittyy monia fyysisesti haastavia tekniikoita, joita täytyy toistaa moneen kertaan hitaassa tempossa kunnes ne ovat täysin lihasmuistissa. On kuitenkin muistettava, että fyysisessäkin toistoharjoittelussa aivot prosessoivat ja käskyttävät lihasten toimintaa. Jos ajatus ei ole mukana harjoituksessa, lihakset eivät pysty oppimaan liikettä, ainakaan pitkäaikaismuistiin. Fyysisessäkin harjoittelussa aivojen työllistäminen on välttämätöntä, koska se nopeuttaa oppimista ja parantaa oppimistuloksia. Niin improvisoinnissa kuin tekniikkaharjoituksissakin on valtava merkitys sillä, millä metodilla harjoittelee. Työni yksi tärkeimmistä viesteistä on Nathan Milsteinin viisaat sanat ”Ajattele enemmän, soita vähemmän”. (Milstein, Garamin 1984, 5 mukaan).

Jazzviuluun liittyen on tehty Suomessa vähän tutkimusta johtuen osittain myös jazzviulun soittajien vähydestä. Tärkein tutkimus aiheesta on Ari Poutiaisen väitöskirja *Stringprovisation* (2009), jossa Poutiainen keskittyy jazzimprovisoinnin kannalta edullisiin sormitekniikoihin. Myös Heidi Mantere (2009) on opinnäytteessään tutkinut jazzviulua, erityisesti rytmisten avainten näkökulmasta, ja aikaisemmassa opinnäytetyössään (2003) Pop & jazz viulunsoiton musiikkiperusasteen tasovaatimusehdotuksien kautta.

Muuta tutkimusta jazzviulusta on tehnyt Didier Lockwood (2005) aiheenaan hänen kehittelemänsä metodi jazzviuluimprovisointiin. Tätä metodologiaa myös Poutiainen (2009) tutki. Yksi tutkimus jazzviuluun liittyen, jota en ole valitettavasti päässyt lukemaan on Timo Vanhamäen (2002) *Viulun käyttö bluesissa ja jazzmusiikissa*.

Työ on luonteeltaan kooste olennaisista asioista jazzviulun opiskelussa. Luvussa 2 esittelen viulun taustaa jazzmusiikin historiassa, improvisointiin liittyvissä ongelmissa. Luvussa 3 puhun opiskelun tavoitteellisuudesta ja pyrin antamaan neuvoja saavuttaa mahdollisimman laadukas mielentila oppimiselle. Tämä sisältää muun muassa

harjoittelun suunnittelua sekä häiritsevien asioiden ja jännitystilojen poistamista mentaalisen harjoittelun avulla. Luvussa 4 otan esille viulunsoiton tekniikan, minkä jaan soittokäden tekniikkaan ja jousikäden tekniikkaan. Perussoittotekniikka on kaiken luovuuden tukipilari; jos se ei ole kunnossa, ei luovuuskaan kykene näyttäytymään parhaassa valossa. Luvussa 5 olen koonnut jazzin teoriaan pohjautuvia jazzimprovisoinnin työkaluja, jotka koin oman harjoittelun kohdalla tärkeiksi. Näitä ovat jazzin estetiikka, II–V–I rakenne, fraasien soitto ja dominantin värittäminen.

Työni pääkohderyhmä on viulistit, joiden instrumentin hallinta on jo pitkällä ja he ovat perehtyneet improvisoinnin perusteisiin ja tuntevat jazzissa käytettävät käsitteet. Toivon, että työni auttaa viulisteja hahmottamaan jazzimprovisointia kokonaisuudessaan ja löytää itselleen sopiva harjoittelurutiini.

## **2 Jazzviulu**

Tässä luvussa esittelen jazzviulun historiaa, improvisointia jousisoittimella ja jazzviulun ammattiopiskeluun liittyviä tavoitteita. Ymmärtääkseen jazzviulun ammattiopiskelua nykyään on hyvä tuntea sen historiaa. Jousisoittimella improvisointiin liittyy paljon ongelmia niin instrumentin ominaisuuksien kuin asenteidenkin vuoksi. Käsittelen luvussa 2.2 improvisointia jousisoittimen näkökulmasta.

### **2.1 Viulu jazzin historiassa**

Nykyään viulu mielletään harvinaiseksi instrumentiksi rytmimusiikissa ja modernissa jazzissa, mutta kuten Poutiainen (2009) toteaa, viulua on käytetty bluesinstrumenttina afroamerikkalaisessa musiikissa jo ennen varsinaisen jazzin syntyä (Poutiainen 2009, 1). Tätä toteamaa vahvistaa Ted Gioia (1997), joka kuvailee afroamerikkalaisen musiikin instrumentaatiota, johon kuuluu useampi jalkojen välissä soitettava rumpu, calabash-puusta tehty jousisoitin, calabash-puusta tehty lyömäsoitin, laulajia ja tanssijoita (Gioia 1997, 3). Jazzmusiikin syntyyn liittyy monia eri musiikillisia vaiheita ja kulttuurillisia muutoksia, ja koska keskityn työssäni enemmän jazzviulismin vaiheisiin, kerron vain lyhyesti 1900-luvulla syntyneen jazzin historiasta. Ensimmäinen jazzin syntyyn vaikuttava musiikki oli peräisin Afrikasta Amerikkaan orjatyöhön kuljetettujen mustien musiikista. Työmaallaan orjat eivät saaneet puhua, joten he kommunikoivat



improvisoidulla laululla. Afrikkalaisille laulaminen ja rummutus olivat enemmän hengellinen asia ja kommunikointitapa, mutta Amerikassa tätä alettiin pitää enemmän taiteena. Afrikkalainen musiikki, joka oli rytmikästä, synkopoivaa ja spontaania improvisointia, alkoi amerikkalaistua. Tähän sekoittui myös 1800-luvun lopussa vaikutteita Euroopasta, mikä vaikutti bluesin jälkeen ensimmäisen jazzin tyyliuuntauksen Ragtimen syntyyn. New Orleans oli keskeinen jazzmusiikin kehityskeskus, jossa blues ja ragtime kilpailivat suosiosta. (Gioia 1997, 9.) Ragtime oli militaristista marssimusiikkia, blues puolestaan melankolista tarinankerrontaa. Näiden lisäksi 1900-luvun edetessä syntyi ragtimesta pehmeämpi, mutta melodisesti ketterämpi swing ja modernin jazzkauden aloittava bebop.

Huolimatta siitä, että viulu on ollut alusta asti jazzin synnyssä mukana, se on kuitenkin mielletty enemmän länsimaisen taidemusiikin ja kansanmusiikin instrumentiksi (Glaser & Grappelli 1981, 12). Tämä on ymmärrettävää, koska viululla on länsimaisessa taidemusiikissa pidemmät perinteet kuin rytmimusiikissa, aina 1500-luvulta asti. Ragtime oli tyyppillisesti pianolla ja torvisoittokunnalla soitettua musiikkia, joten viululla oli hiljaisena instrumenttina vaikeuksia tulla kuulluksi tässä musiikissa. Luultavasti se, että viulussa oli liian hiljainen ääni esimerkiksi puhallinsoittimiin verrattuna ja se meinasi hukkua muiden instrumenttien alle, vaikutti siihen, ettei viulu ollut kovin suosittu instrumentti jazzmusiikissa. Muita vaikeuksia oli pystyä soittamaan svengaavasti ja hallita virtuoosinen tekniikka. (Glaser & Grappelli 1981, 12.)

Ensimmäinen viulisti, joka pystyi tähän kaikkeen, oli nimeltään Joe Venuti, jota kutsutaan jazzviulismin isäksi. Venutin uran katsotaan alkaneen 1920-luvun alussa Amerikassa. (Glaser & Grappelli 1981, 12.) Venuti syntyi Italiassa, hänen syntymävuodestaan ei ole tarkkaa tietoa. Venuti itse väitti syntyneensä vuonna 1904, mutta tutkimukset ovat selvittäneet hänen syntyneen vuosien 1894–1899 välillä. Italiassa hän opiskeli klassista musiikkia konservatoriossa. (Dietrich 1996, 9–11.) Hänellä oli valtava tekniikka, hänen soittonsa svengasi, jopa intensiivisemmin kuin monien puhallinsoittajien. Venuti pystyi tarvittaessa tuottamaan myös kovempaa ääntä viulullaan ja pärjäsi niin big bändien kuin pienempienkin kokoonpanojen solisteina. Joe Venuti tutustui oppikoulussa kitaristiin nimeltä Eddie Lang, jonka kanssa hän alkoi tehdä keikkoja. Heidän ensimmäinen keikkansa oli Atlantic Cityssä 1921, alle kaksi vuotta aikaisemmin kuin ensimmäinen jazzlevytys tehtiin. Eddie Lang kuoli 1933 ja

surustaan huolimatta Venuti teki menestyksekkään Englannin-kiertueen ja jatkoi soittamista nimellä Joe Venuti Big Band. Tällä kokoonpanolla hän esiintyi 1940-luvulle asti, jonka jälkeen hän muutti Hollywoodiin studiomuusikoksi ja vetäytyi lähes täysin jazzpiireistä. Tuona aikana hän ehti tuottaa suuren määrän äänitteitä sekä pienemmillä kokoonpanoilla että big bändeilläkin. (Dietrich 1996, 9.) Venutin ura lähti 1960-luvun lopussa uuteen nousuun ja hän soitti paremmin kuin koskaan. Joe Venuti kuoli syöpään vuonna 1978, mutta soitti melkein kuolemaansa asti. (Glaser & Grappelli 1981, 12–14.)

Eddie South oli musta viulisti, joka kulki Joe Venutin jalanjälkiä. He olivat keskenään melkein samanikäisiä. Eddie South syntyi 27.11.1904. Siihen aikaan mustilla ei ollut samoja oikeuksia kuin valkoisilla ja heidät pidettiin erillään, mikä aiheutti hankaluuksia Southin uralla. Joe Venuti auttoi Eddie Southia etenemään urallaan jazzin soitossa. (Glaser & Grappelli 1981, 14–15.) Southilla oli vahva klassisen musiikin koulutus ja vaikka hänen tekniikkansa oli yhtä hyvä kuin monilla arvostetuilla konserttiviulisteilla, hän ei voinut luoda klassista orkesteri- tai soolouraa. South oppi jazzin alkeita toimimalla jazz yhtyeiden avustajana ja yhtyeen johtajana. (Dietrich 1996, 21.) Hänen omat jazzsoolonsa kuitenkin kärsivät liian kauniista äänenväristä sekä virtuoosismaisesta tekniikasta. Venuti kehottikin häntä aina ”svengaamaan” enemmän. South pääsi levyttämään Pariisissa vuonna 1937 lukuisia levyjä Django Reinhardin ja Stephane Grappellin kanssa ja tämä oli hänen läpimurtonsa jazzurallaan. (Glaser & Grappelli 1981, 15.)

Joe Venuti oli ensimmäinen, joka toi viulun virallisesti jazzmusiikkiin, mutta hänestä vaikutteita saanut Stephane Grappelli teki viulusta tunnetumman jazzmusiikissa. Grappelli syntyi 26.01.1908 ja sai ensimmäisen viulunsa 12-vuotiaana. Hän opiskeli viulunsoittoa itsenäisesti ilman opettajaa. Hän työskenteli 14-vuotiaana elokuvateatterissa orkesterimuusikkona, missä hän varsinaisesti oppi soittamaan ja lukemaan nuotteja. Vuonna 1926 hän lopetti viulunsoiton, koska ei tienannut sillä tarpeeksi ja aloitti työt pianistina. Omien sanojensa mukaan Grappelli soitti pianoa 1930-luvulle asti, jolloin häntä kehoitettiin jatkamaan viulunsoiton parissa ja hän aloitti viulunsoiton uudestaan. Django Reinhard, josta tuli myöhemmin hänen kuuluisa duettoparinsa, kuuli Grappellin soittoa ja innostui siitä. He eivät kuitenkaan päässeet aloittamaan yhteistyötään vielä seuraavaan viiteen vuoteen. Lopulta he päätyivät toihin samaan orkesteriin The Quintet of the Hot Club of France, josta alkoi heidän yhteinen

musisointinsa. He kokosivat oman yhtyeen, jossa heidän lisäksi soitti kitaraa Django'n veli ja kontrabassoa edellisen yhtyeen orkesterinjohtaja. Django'n kanssa Grapellista tuli kuuluisa jazzviulisti ja he soittivat yhdessä vuodesta 1934 aina Django Reinhardin kuolemaan vuoteen 1953 asti. Vuodesta 1934 lähtien he soittivat ja levyttivät yhdessä, kunnes toinen maailmansota alkoi vuonna 1939. Sodan aikana Grappelli esiintyi pianisti George Shearingin kanssa Lontoossa ja palasi sodan jälkeen taas työskentelemään Django'n kanssa. Heidän kokoonpanonsa muuttui tällöin ja mukaan tuli basso, piano ja rummut. Se muutti heidän äänenväriään Hot club kitarabändistä moderniin jazziin. Django Reinhard kuoli aivoveren vuotoon. Kuoleman jälkeen Grappelli jatkoi työtään Hilton-hotellissa Pariisissa 1960-luvun alussa. Tämän jälkeen Grappelli teki vielä lukuisia levytyksiä monien menestyneiden artistien kanssa, muun muassa Gary Burtonin, Oscar Petersonin, Yehudi Menuhin, Jean-Luc Pontyn, Joe Passin yms. (Glaser & Grappelli 1981, 17–21.) Stephane Grappelli kuoli 1997. Hän on luultavasti maailman tunnetuin ja menestynein jazzviulisti.

Joe Venutin soitosta kiinnostuivat myös viulistit Hezekiah Leroy Gordon Smith, joka tuli tunnetuksi nimellä Stuff Smith, sekä Tanskalainen Svend Asmussen. Stuff Smith oli hyvin erilainen soittaja kuin edeltäjänsä – enemmän rytmisen kuin teknisen. Stuff Smith oli musta muusikko, mutta hänen yhteydessään ei mainita rasisisesta kohtelusta. Smithin isä oli viulisti ja äiti pianisti, joten he opettivat lastaan viulunsoitossa. Smithin isä jopa rakensi hänen ensimmäisen viulunsa. Stuff Smith syntyi 14.08.1909. Hän oli hyvin lahjakas oppilas, mutta häntä ei kiinnostanut klassinen musiikki. Hän vaikutti suuresti Louis Armstrongin levytyksestä *Savoy Blues* ja alkoi opiskella jazzia. (Dietrich 1996, 23.) Uransa alkuaikoina Smith soitti Alphonso Trent -yhtyeessä ja hetken aikaa Ragtime-pianistin Jelly Rol Mortonin kanssa. Mortonin yhtyeessä viulu jäi muiden soittajien alle, minkä takia Smith valmisti yhden ensimmäisistä sähköviuluista. Tämän jälkeen Smith muutti New Yorkiin ja perusti pienempiä yhtyeitä. Vuonna 1936 Smith vei sekstettinsä Onyx Clubille, jossa he esiintyivät säännöllisesti 1930-luvun loppuun asti. Smith keikkaili koko 1940-luvun ahkerasti erilaisissa kokoonpanoissa, mutta pääasiallisesti Onyx Clubilla. 1950-luvulla hänen uransa hellitti hetkeksi, maksasairauden vuoksi. Hän kuitenkin parani siitä ja jatkoi uraansa 1960-luvulla menestyksekkäästi Euroopassa, kunnes kuoli vuonna 1967. (Glaser & Grappelli 1981, 16.)

Svend Asmussen on ainoa pohjoismaalainen tunnetuksi tullut jazzviulisti. Hän on myös ainoa 1930-luvulla menestynyt viulisti, joka on edelleen elossa. Asmussen syntyi 28.02.1916 ja aloitti viulunsoiton kuusivuotiaana. Nuorena aikuisena hän opiskeli hammaslääketiedettä sekä kuvanveistoa, mutta kuultuaan Joe Venutin soittoa hän alkoi imitoida tätä ja muokata omaa soittotyyliään jazzmusiikissa. Hänen ensimmäinen levytyksensä oli vuonna 1935, ja hän esiintyi Fats Wallersin ja Mills Brothersin kanssa heidän kiertueellaan Tanskassa. Benny Goodman yritti saada Asmussenia Amerikkaan, mutta Svendillä riitti mainetta omassa maassaan, joten hän jätti tarjouksen väliin. Asmussen oli monilahjakkuus, ja hän toimi muun muassa näyttelijänä, teki komediaa sekä omisti ravintolan. Glaser ja Grappelli kirjoittavat kirjassaan *Jazz violin*, että Asmussen olisi edeltäjiensä yhdistelmä: ”svengasi niin kuin Stuff, soitti yhtä sujuvasti kuin Stephane, omasi Venutin leuat, ja sai harmonian Dizzyltä tai Birdiltä (Glaser ja Grappelli 1981, 16). Svend Asmussen soitti mitä tahansa klassisesta musiikista jazziin sekä rockiin (Glaser ja Grappelli 1981, 16).

Tunnetuimmat modernin viulujazzin perinteitä jatkaneet ovat Jean-Luc Ponty, joka syntyi vuonna 1942 sekä Didier Lockwood, joka syntyi vuonna 1956. Molemmat ovat ranskalaisia klassisen koulutuksen saaneita viulisteja.

## 2.2 Improvisointi jousisoittimella

Improvisointi on hetken mielijohteesta tapahtuvaa toimintaa. Musiikissa se tarkoittaa hetkessä tapahtuvaa musiikillisten elementtien valintaa. Improvisointi liitetään vahvasti jazzmusiikkiin, mutta ennen 1700-lukua, jolloin jazzia ei vielä ollut olemassa, kaikki muusikot olivat myös säveltäjiä ja improvisoijia (Hiltunen 2007, 6). Improvisointi alkoi kadota taidemusiikista, koska muusikon ja säveltäjän ammatit eriytyivät ja alettiin kustantaa nuottiteoksia (Kaikko 2009). Improvisointia on harjoitettu musiikkityylistä ja instrumentista riippumatta, aina kun musiikkia on ollut olemassa.

Melodian, harmonian ja rytmin tuottaminen modernissa jazzimprovisoinnissa on hankalaa kenelle tahansa, mutta erityisesti se on ongelmallista juuri viulisteille. Poutiainen (2009) selittää sitä esikuvien puutteella; viululla soitettua modernia jazzimprovisointia on äänitetty hyvin vähän. Tämä puolestaan hidastaa jazzviulun kehitystä. Myös asenteet vaikuttavat jazzviulun suosioon ja kehitykseen, eikä viulua

vielä nykypäivänäkään hyväksytä jazzinstrumentiksi kaikkialla. (Poutiainen 2009, 2–3.) Susanne Gläβin (1992) tutkimuksen mukaan viulun suurimmat ongelmat jazzmusiikissa olivat bebop-aikakauden tuoma uusi sointi ja äänenvoimakkuus sekä se, että jazzmusiikki erotettiin afroamerikkalaiseen taidemuotoon ja viulu miellettiin vahvemmin Euroopasta tulleen taidemusiikin piiriin (Gläβ 1992, Poutiainen 2009, 3 mukaan). Olen samaa mieltä edellisten väitteiden kanssa. Jazzviulistiesikuvia on hyvin vähän, ja kaikilla heistä on klassinen pohjakoulutus. Jazzmusiikin estetiikka sekä taito näillä esikuvillakaan ei ole samaa tasoa kuin esimerkiksi mestarijazzsaksofonisteilla, jotka ovat kasvaneet jazzmusiikin ympäröimänä. Viulistin on siis järkevää ottaa vaikutteita muilta jazzinstrumentalisteilta. Ei ole kysymys siitä, että viululla ei pysty soittamaan jazzia, vaan asenteiden ja oikeiden oppimiskeinojen löytämisestä. Viulistit kykenevät improvisoimaan käyttäen samoja melodioita, rytmejä ja harmonioita hyväkseen kuin kuka tahansa jazzmuusikko. Viulun pitkät perinteet länsimaaisessa taidemusiikissa tuottavat toki ongelmia jazzestetiikan omaksumisessa. Tulevaisuudessa improvisoinnin ja rytmin monipuolisen käsittelyn ottaminen mukaan jo hyvin varhaisessa vaiheessa jousisoitinten opiskelua voisi muuttaa jazzviulun asemaa.

Improvisoinnin viehättävyys piilee itseilmaisun vapaudessa, aivan kuten säveltämisessäkin. Olisi mielestäni väärin, jos tämä olisi ainoastaan tiettyjen, jo jazzmusiikkiin vakiintuneiden instrumenttien etuoikeus. Vaikka jazzimprovisointi on spontaania toimintaa, siinä on tiettyjä lainalaisuuksia, jotka pitävät musiikin jäsennettyinä. Musiikki palvelee sekä kuulijaa sekä itseä paremmin, kun pystyy ymmärtämään ja oppimaan mitä tapahtuu, eikä soitto ole päämäärätöntä ja aivotonta toimintaa. Sen vuoksi improvisointia voi harjoitella eri menetelmillä, ja kartuttaa omaa improvisoinnin sanavarastoaan kuuntelemalla ja kirjoittamalla ylös muiden soittoa ja imitoimalla sitä. Improvisoinnissa yksi tärkeä elementti on rohkeus; se, että uskaltaa tutkia asiaa ja kokeilla, meni se sitten pieleen tai ei. Jos pystyy olemaan ottamatta painetta edistymisestä, kehitystäkin tapahtuu nopeammin, kun ei vaadi itseltään koko ajan liian paljon ja liian nopeasti.

Yksi jazzmusiikin kulmakivistä viulistille *on rytmin ja svengin tuottaminen*. Se tapahtuu lyhyillä jousenvedoilla ja jousen painotuksilla, ja edellyttää rennon ja elastisen jousikäden hallintaa. Kolmimuunteisuus on myös uusi asia, joka hankaloittaa tasajakoiseen rytmiin tottunutta jousisoittajaa svengin ymmärtämisessä. Jazzfraseeraus

ja rytmiikan käsittely ovat tärkeimmät elementit, jotka erottavat jazzviulunsoiton esimerkiksi klassisen musiikin perinteestä. Synkopointi on jazzfraseeraukselle ominainen rytmin käsittelytapa, joka luo iskuttomien kahdeksasosien ja heikkojen iskujen painotuksella melodialinjaan ”svengaavaa” ja eteenpäin vievää vaikutelmaa. (Pietilä 1996, 5.) Heidi Mantere (2009) käyttää synkopoinnista termiä jazz- (swing-) fraseeraus. Mantereen mukaan jazzfraseerauksessa kahdeksasosanuottipari tulkitaan erimittaisina, kun taas klassisessa musiikissa ne ovat lähestulkoon aina samanmittaisia. Ensimmäisen kahdeksasosan mitta on pidempi kuin jälkimmäisen kahdeksasosan ja tämä korostuu sitä enemmän, mitä hitaampi tempo on. Tempon nopeutuessa nuottien kestot lähenevät toisiaan ja todella nopeissa tempoissa ovat jopa tasajakoisia. (Mantere 2009, 15.) Poutiainen (2009) määrittää synkopoinnin kahdella eri tavalla. Synkopointi tarkoittaa kahden muun iskun kuin ensimmäisen ja kolmannen iskun korostamista (eli toisen iskun ja neljännen iskun korostamista). Synkopointi tarkoittaa myös tahdin kaikkien iskujen jälkimmäisen alijaon korostamista, eli jälkimmäisen kahdeksasosanuotin (Hi) korostamista. (Poutiainen 2009, 180–181.)

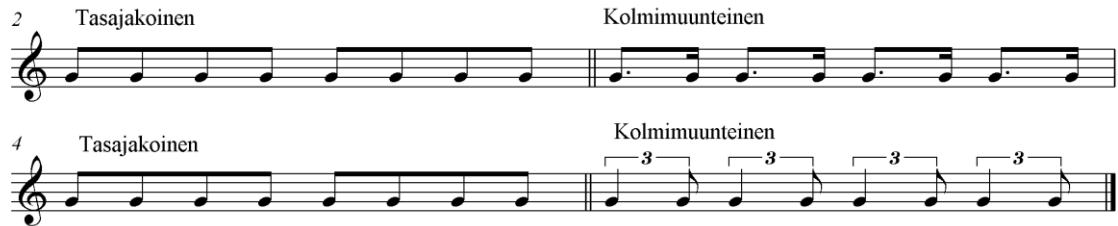


Kuvio 1. Synkopoinnissa korostetut iskut (Pietilä 1996, 5).

Ensimmäinen tapa kuvastaa mielestäni komppisoittajien käyttämää ja peruspulssin luovaa synkopointia ja jälkimmäinen solistin käyttämää heikkojen tahdinosien korostuksella luotua synkopointia kompin päälle. Tästä syntyy time-feel, jollaisen soittaja luo asettaessaan fraseerauksensa määrättyyn paikkaan peruspulssiin nähden. Eri paikoilla tarkoitetaan ajallisesti hieman ennen varsinaista iskua tai jälkeen varsinaisen iskun. (Pietilä 1996, 6.)

Svengin opettaminen ja ymmärtäminen on hankalaa, koska sitä ei voi tarkalleen kirjoittaa nuoteiksi, vaan jokainen soittaja kokee sen omalla tavallaan. Jokaisella on

erilainen svengi. Nuottinnokset, joilla svengiä ja kolmimuunteisuutta yleensä kuvataan, verrattuna tasajakoiseen rytmiin ovat:



Kuvio 2. Tasajakoisuus ja kolmimuunteisuus. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Tim Kliphuis (2008) kuitenkin kehottaa unohtamaan kyseiset nuottiesimerkit ja soittamaan kahdeksasosia tasajakoisesti, niin kuin soittaisi J.S. Bachia (Kliphuis 2008,15). Olen samaa mieltä Kliphuiksen kanssa, omalla kohdallani nuottiesimerkistä soittaminen johti siihen, että korostin takapotkuja liian pitkällä jousenvedolla ja fraseeraus muuttui hyvin kömpelöksi ja kuulosti laahaavalta, koska jälkimmäinen ääni oli liian pitkä. Suosittelen aloittamaan harjoittelun soittamalla tasajakoisia kahdeksasosia metronomin lyödessä kakkos- ja nelosiskua. Kun time on kohdallaan voi alkaa hieman aksentoida jälkimmäistä "heikkoo" iskua. Svengin löytämiseen auttaa parhaiten jazzvirtuoosien fraasien painotuksien kuunteleminen ja imitoiminen sekä soittaminen eri tempoissa metronomin avustuksella. Svengaavamman soittotyylin löytämiseen vaikuttavat myös edellä mainitsemani jousitekniset asiat, kuten oikeat jousikaaritukset, elastinen ranteenliike jousta vetäessä ja työntäessä, sekä mahdollisimman lyhyt määrä jousta käytettynä joka nuotilla.

*Harmonia* on jazzmusiikissa toinen suuri elementti, jota käytetään improvisoinnissa. Se vaatii jazzteorian ymmärtämistä ja sen soveltamista käytäntöön. Kuten Dryden ja Vos (2000) sanovat, oppiminen on yleensä tehotonta, jos teoria on erotettu käytännöstä (Dryden & Vos, 2000, 163). Musiikkioppilaitoksien ongelma on juuri tämä. Useimmiten teoriatunnit ovat erillinen opintokokonaisuus instrumenttiopintojen kanssa. On hyvin vaikeaa edistyä, etenkin jazzimprovisoinnissa, jos teoreettisia asioita ei osata siirtää soittoon. Toisaalta kritisoin juuri tätä ajattelumallia, jossa teoreettiset asiat siirretään soittoon, eivätkä ne kulje käsi kädessä. Teoreettisten asioiden eli esimerkiksi asteikoiden ajattelu improvisoidessa hidastaa hyvin paljon itse tekemistä ja oppimista. Tämän vuoksi lähtökohtana voisi olla se, että kuunnellaan enemmän musiikkia ja

löydetään sitä kautta näitä teoreettisia asioita. Toinen vaihtoehto on, että musiikinteorian tunnilla pääsisi heti instrumentillaan kokeilemaan ilmiöitä.

Harmonia-käsitteen sisältämät asiat voidaan jakaa kahteen eri lähestymistapaan, jotka ovat *horisontaalinen* eli asteikkopohjainen sekä *vertikaalinen* eli sointupohjainen ajattelu improvisoinnissa. Horisontaalinen improvisointi tarkoittaa soinnun vaihdoksien soittamista lineaarisesti eli suoraviivaisesti niin, että soolosta ilmenee jokin tietty asteikko. Vertikaalinen improvisointi taas tarkoittaa sointusävelten ja arpeggioiden soittamista sointuvaihdoksiin. (Taylor & Herrman 2002, 82.) Asteikkopohjaisessa ajattelussa korostaisin asteikon karaktäärisävelien harjoittelemista soolon soitossa, eikä asteikon sävelien soittamista siinä järjestyksessä kuin ne ilmenevät. Tämä asteikkomainen ajattelu lienee myös klassisen estetiikan omaavan soittajan ongelma, josta olisi hyvä päästä eroon. Vertikaalisessa eli arpeggio-ajattelussa käyttäisin johtosävelajattelua, jotta soinnun sävelien lisäksi tulisi soitettua myös lisäsävelet. Liitteenä 1 on taulukko, josta löytyvät yhteensopivat soinnut ja asteikot.

*Tonaaliset kadenssit, sointuprogressiot ja turnaroundit* ovat jazzmusiikissa merkittävä osa-alue, jota pyritään improvisoidessa tietoisesti koko ajan huomioimaan. Tonaalisten kadenssien soittaminen tarkoittaa sitä, että sointuprogression kaikki soinnut soitetaan niin, että jokaisen soinnun karaktäärisävelet tulevat kuulokuvassa esille. Tämän saa parhaiten aikaiseksi siten, että sisällyttää kadenssiin muiden soinnunäänien lisäksi etenkin soinnun terssin ja septimiäänien, esimerkiksi taitekohtiin. Sointuprogressiot tarkoittavat sointuketjua, jossa on eri sointuja ennalta määrättyssä järjestyksessä ja ne muodostavat tietyn kuuloisen kokonaisuuden. Turnaroundit taas ovat lyhyitä sointuprogressioita, jotka vievät kappaletta eteenpäin tai merkitsevät fraasin lopun, joka johtaa taas takaisin kappaleen alkuun. Jazzmusiikissa yleisin turnaround on II-V-I, joka sijaitsee lähes aina fraasin lopussa, mutta voi sijaita myös useaan otteeseen ja eri sävellajeissa kappaleen eri osissa. Seuraavissa kuvissa on esimerkit tonaalisesta kadenssista II-V-I rakenteessa ja tonaalisesta kadenssista III-VI-II-V-I rakenteessa.



Kuvio 3. Tonaalinen II-V-I kadenssi Bb-duurissa. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.





Kuvio 4. Tonaalinen III–VI7–II–V7–I kadenssi Bb-duurissa. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Tietyt turnaroundit on hyvä tunnistaa ja muistaa, koska ne ilmentävät jazzmusiikkia. Monessa jazzstandardissa on usein samoja turnaroundeja sijoitettuna eri järjestykseen. On myös hyvä tietää, miten voi korvata tiettyä sointuprogressioita jollain toisella sointuprogressiolla, että musiikkiin saadaan erilaista sävyä. Tonaalisten kadenssien soittaminen perustuu monesti vertikaaliseen ajatteluun, koska soinnun ääniä korostamalla saadaan kadenssi paremmin esiin. Monesti saatetaan käyttää myös molempia ajattelumalleja soittaen toiselle asteelle eli subdominantille soinnunääniä ja korostamalla viidennellä asteella eli dominantilla puolestaan tiettyä asteikkoa. Sointuprogressioita harjoitellessa kannattaa kuitenkin pitäytyä sointuajattelussa, siten niiden rakenne jää parhaiten mieleen. Luovassa improvisoinnissa olisi tietenkin ihanteellista, kun ei tarvitsisi miettiä teoreettisia asioita, vaan ne luonnistuisivat automaattisesti kuuntelun perusteella. Tämä on mahdollista hyvällä harjoittelulla ja opettelemalla kuulemaan teoreettisia ilmiöitä. Äänen kuljetus sointuprogressiossa on asia erikseen, josta kerron seuraavassa luvussa. Liitteeseen 2 olen listannut jazzmusiikille tyypillisiä turnaround-kiertoja, jotka esiintyvät usein jazzstandardien taitekohdissa.

*Äänenkuljetus* on tärkeä elementti tonaalisessa jazzimprovisoinnissa. Viulun otelauta on melko haasteellinen äänenkuljetuksessa, koska siinä ei ole visuaalisesti mitään merkkejä kokosävel- tai puolisävelaskeleista, vaan viulistin on luotettava omaan korvaansa ja teoreettiseen tietoonsa. Tämän takia Poutiainen (2009) pohjaa solistisen äänenkuljetuksen opetuksen ja sen harjoittelun ”guide-tones” -ääniin. Tämä tarkoittaa, että soolomelodian äänenkuljetus rakentuu melodian liikkeille kunkin soinnun terssin ja septimin välille. (Poutiainen 2009, 137.)



Kuvio 5. Äänenkuljetus (Christiansen & Bock 2002).



Kuvio 6. Äänenkuljetus II–V–I rakenteeseen. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Äänenkuljetustekniikka auttaa soolon soittajaa pysymään niin sanotusti kartalla rakenteesta eli hän osaa soittaa sointujen karakterisävelet melodisesti sekä rytmikkäästi niin, että harmonia tulee esille melodiassa. Poutiainen (2009) suosittelee soittamaan lyhyitä sointukiertoja kaikissa sävellajeissa (Poutiainen 2009, 137). Guidetones -tekniikan lisäksi esittelen työssäni erilaisia lähestymistapoja, miten melodialinjan rakentamista voi harjoitella edellä mainittuihin turnaround-kiertoihin.

### 3 Tavoitteellinen harjoittelu

Musiikinopiskelulla ja harjoittelulla ei tähdätä vain tiedon ja taidon omaksumiseen teorioiden ja oppimismateriaalien kautta. Musiikinopiskelu tähtää luovaan musiikin tuottamiseen, elämyksien tarjoamiseen, itsensä haastamiseen ja toteuttamiseen. Reidin (2002) mukaan soittaminen on kokonaisvaltainen tapahtuma, joka sisältää suuren joukon erilaisia psyykkisiä ja fyysisiä toimintoja. Esittäminen, johon harjoittelulla tähdätään, vaatii tarkkaa muistia ja korkeaa motorista tasoa. Parhaimmillaan esityksessä saavutetaan myönteisiä elämyksiä, mutta samalla tilanne herkistää paineille ja peloille. Tämä vaatii hyvää emootioiden hallintaa. (Reid 2002, Immosen 2007, 3 mukaan.) Jazzviulun ammattiopiskelu vaatii myös tavoitteiden asettamista. Luku 3.1 kertoo tarkemmin tavoitteellisesta jazzviulun opiskelusta. Luvussa 3.2 käyn läpi asioita, jotka vaikuttavat oppimiseen, oppimisen hidastumiseen, esiintymiseen valmistautumiseen ja esittelyn tapoja, joilla oppimista ja harjoittelua voidaan parantaa.

### 3.1 Opiskelun tavoitteet

Ammattitason opiskelu vaatii omien tavoitteiden tuntemista sekä rehellistä arviota siitä, mikä on oma taso kullakin hetkellä. Opiskelun alkuvaiheessa on jo hyvä selvittää itselleen, miksi opiskelee juuri sitä, mitä opiskelee. Onko opiskelija tietoinen siitä, mitä kyseisen asian opiskelu pitää sisällään ja mitkä ovat sen vaatimukset. Jos ei tiedä mitä tekee, työmotivaatio saattaa laskea ja samoin myös oppimistulokset. Olennaista on siis löytää motivaatio tekemiseen ja tiedostaa tekniikat ja sovelluskeinot, joilla tavoitteisiin päästään.

Erittäin tärkeitä, työmotivaatiota lisääviä tekijöitä ovat omien oppimistulostensa tunteminen, realistinen tavoite, konkreettiset välitavoitteet, opettajan tuki, hyvä esimerkki ja rakkaus musiikkiin (Garam 2000, 103). Selkeä mielikuva tavoitellusta taidosta ja tiedosta auttaa jaksamaan ja synnyttää motivaatiota, mutta epämääräinen kuva toiminnastaan turhauttaa ja vie intoa pois. Vaikka olisikin selkeä tavoite, se voi jossakin vaiheessa osoittautua ylitsepääsemättömän vaikeaksi, jolloin tekee mieli luovuttaa. Tässä tilanteessa olisi hyvä asettaa itselleen välitavoitteita, joilla saa mielialan ja motivaation taas paranemaan, kun huomaa oppivansa osan jotain, joka vaikuttaa myöhemmin varsinaisen tavoitteen oppimiseen. Välitavoitteet jäsensivät aikaa ja työmäärää ja ovat pienempiä yksittäisiä asioita, joiden saavuttaminen tuo onnistumisen iloa (Arjas 1997, 101–102). Jazzviulun opiskelijan tulee siis selvittää tarkoin, mihin tähtää ja mitä viulu jazzinstrumenttina vaatii.

Poutiainen (2009) on tutkinut, kuinka haastavaa moderni jazzimprovisointi on viululla verrattuna yleisesti vakiintuneisiin jazzinstrumentteihin. Hän vertaa viulun asemaa muihin jazzinstrumentteihin historiallisesti, soittoteknisesti, psykologisesti ja koordinaatioltaan sekä äänen voimakkuudeltaan. Jokaisella osa-alueella viulu osoittautui hankalimmaksi instrumentiksi toteuttaa kyseisiä modernin jazzin periaatteita. (Poutiainen 2009, 313–324.) Itse olen myös kokenut modernin jazzin, kuten bebopin, soiton vaikeimmaksi rytmimusiikin osa-alueeksi toteuttaa viululla. Tämän takia on muistettava olla kärsivällinen oppimisnopeuden suhteen. Ennen kaikkea on muistettava, kenen vuoksi opiskelee. Soittotunneille ei mennä opettajan tai opetussuunnitelman vuoksi. Opettaja ei ole tunnilla näyttämässä omia taitojaan vaan tukemassa ja kannustamassa opiskelijan oivalluksia ja oppimista. Motivaation on

lähdeittävä halusta oppia ja tutkia. Opiskelijan on hyväksyttävä itsensä juuri sillä tasolla kuin hän kulloinkin on, vain siten voi kehitystä tapahtua.

*Tekniset ja viulistiset* seikat ovat työkaluja omaan taiteelliseen ilmaisuun. Kuuluisa viulisti Yehudi Menuhin (1987) on lausunut kuvaavasti: ”tekniikka on vain väline, jota ilman soittaja on avuton ja kykenemätön ilmaisemaan musiikkinäkemystään täysivärisenä ja aitona” (Menuhin 1987, 13). Jazzviulismissa on mielestäni tärkeää saavuttaa persoonallinen, täyteläinen äänenväri, hyvä svengi, sanavarastoa improvisointiin sekä viululle ja jazzviululle ominaisia tekniikoita mausteeksi. Nämä saavutetaan hyvällä tekniikkaharjoittelulla, niin vasemman käden kuin oikean käden, soveltamalla jazzteoriatietämystä käytäntöön ja tutustumalla jazzin estetiikkaan, kuuntelemalla jazzviulisteja ja muiden instrumenttien jazztaitureita. Teknisesti samat harjoitukset pätevät niin klassisessa viulunsoitossa, kuin jazzviulunkin soitossa, suurimmat eroavaisuudet ovat estetiikan, improvisoinnin ja rytmiiän erot.

Taloudellinen ja suunniteltu harjoittelu on myös yksi seikka, joka tavoitteellisesti harjoittelevan viulistisin olisi syytä huomioida. Aina kun tietoa tulee lisää, se tarkoittaa myös lisää harjoittelua ja monesti tuntuu jopa siltä, että on palannut lähtöruutuun. Oikea harjoittelumäärä on muusikoiden keskuudessa ikuisuuskykysymys, eikä sille suoranaista vastausta löydy. (Arjas 1997, 124.) Monella opiskelijalla on sellainen uskomus, että ammattilaiseksi ei voi tulla, ellei harjoittele 6–8 tuntia päivässä. Rutinoidulle korkeakouluopiskelijallekin 4–5 tunnin keskittynyt harjoittelu on jo tarpeeksi. (Garam 2000, 44.) Pääperiaatteena tulisi harjoittelussa pitää, että koko harjoitteluprosessin aikana ajatus on mukana toiminnassa. Kun ajatus alkaa herpaantumaan on syytä pitää tauko tai lopettaa harjoittelu siltä erää. Olen kuullut monia mielipiteitä myös siitä, että kahden tai jopa yhden tunnin harjoittelu päivässä on riittävä, kunhan ajan osaa keskittää laadukkaasti. On siis kysymys harjoittelun suunnittelemisesta ja oman harjoittelurutiinin löytämisestä.

Harjoittelurutiinin luominen alkaa siitä, että hyväksytään tosiasia, ettei kaikkea voida oppia kerralla. Selvitetään itselleen, mitkä asiat vaativat tarkempaa tutkiskelua ja harjoittelua. Tässä koko prosessissa oma soitonopettaja on tukena, huomaa puutteet ja antaa työkaluja, joilla puutteet saadaan poistettua. On kuitenkin tärkeää olla itse kiinnostunut ja analysoida omaa soittoaan koko ajan. Joskus on vaikea hyväksyä, ettei

osaa jotakin asiaa, jonka on kuvitellut osaavansa. Tämä vaatii pientä nöyrytystä, itsensä hyväksymistä ja uskoa siihen, että pystyy sen oppimaan. Kun ongelmat ovat selvillä, otetaan itselle sopiva kokonaisuus käsittelyyn ja keskitytään siihen, miten taitoja voidaan parantaa.

### 3.2 Mielen ja kehon hyvinvointi harjoittelun tukena

Länsimaaisessa ajattelutavassa jaetaan ihminen usein kahteen osaan. Henkinen (ei-materiaalinen) ja ruumiillinen (materiaalinen) kahtiajako, jossa mielen on ajateltu olevan riippumaton kehon toiminnoista ja päinvastoin. Itämaisissa filosofioissa tällaista kehon ja mielen erottelua ei ole koskaan ollut. (Wang 2000, 15–16.) Kun ajattelee viulunsoittoa, ei tällaista erottelua voida myöskään tehdä. Instrumentin soitto ja musiikin esittäminen on psykofyysistä toimintaa, jossa on kiinnitettävä huomiota sekä mielen että kehon hyvinvointiin ja kontrolliin, jotta edistystä tapahtuisi.

Muusikot saattavat tuskastuneena ihmetellä, miksi oppiminen on niin hidasta, vaikka päivästä toiseen yrittävät toistaa ja harjoitella lihasmuistiinsa vaikeita ja ajatusta vaativia tekniikoita ja sävelkulkuja. Tällaisella harjoittelurutiinilla, joka tapahtuu pelkällä lihastoiminalla, ei edetä asiassa kovin nopeasti. Keskittymiskyky rakoilee herkemmin, kun aivot eivät ole mukana prosessissa, eikä oppiminen ole kovin laadukasta. Olennainen osa viulun soitossa kehittämisessä on se, kuinka hyvin keskittyy harjoitushetkellä. Täydellisen keskittymisen saavuttaminen puolestaan vaatii mielen ja kehon hallintaa ja niiden hyvinvoinnin ylläpitoa.

Psyykkistä valmennusta on käytetty urheiluvalmennuksessa jo pitkään, mutta se on alkanut vakiintua myös musiikkipuolella (Arjas 1997, 37). Psyykkisellä valmennuksella tarkoitetaan koko sitä prosessia, jonka muusikko käy läpi rakentaessaan minäkuvaansa ja työstäessään kappaleita ilman soitinta (Arjas 1997, 137). Tällaista jatkuvaa itsensä tarkkailua ja itsensä valmentamista harjoittaen mielen hyvinvoinnista tulee automaatio, ja harjoittelu tehostuu, mikä puolestaan vaikuttaa esiintymisen laatuun positiivisesti. Esiintymisjännitys vähentyy, keskittymiskyky paranee, oppiminen nopeutuu, muisti paranee pitkäkestoisesti, eikä vain väliaikaisesti. Psyyken hallinnan eli psyykkisen valmentamisen keinot ovat mentaaliharjoittelu, hengitys-, rentoutus- ja

keskittymisharjoitukset, observointi ja kognitiiviset taidot. Näillä menetelmillä pyritään vaikuttamaan harjoittelun laadun parantamiseen fyysisen harjoittelun rinnalla.

Mentaaliharjoittelu tarkoittaa mielikuvaharjoittelua. Sen päämääränä on kehittää itseluottamusta kasvattamalla stressinsietokykyä ja lisäämällä myönteistä ajattelutapaa itseään ja soittamista kohtaan. Kokeellisesti on todettu, että liikeradan kuvittelu ja siihen eläytyminen vahvistaa hermoratoja, kuten suorittaessa liike fyysisesti. (Arjas 1997, 79; Immonen 2007, 55.) Käsien lihaksia ikään kuin petetään mentaaliharjoittelun avulla, sillä ne luulevat, että viulisti todella soittaa. Usein opiskelijan motoriiikka on tehokkaampaa kuin sisäisen korvan käyttö, hän käyttää sormiaan tehokkaammin kuin korviaan ja musiikillista ajatteluaan. (Garam 2000, 105–106.)

Hengitys-, rentoutus- ja keskittymisharjoituksilla voidaan parantaa esiintymistä, oppia hallitsemaan hermostuneisuutta, lisätä itseluottamusta, vaikuttaa lihasten jaksamiseen eli motoriiikan tottelemattomuuteen sekä vaikuttaa fraseerauksen parantamiseen ja todelliseen musiikkiin keskittymiseen. Viulunsoitossa on tärkeää säädellä lihaksien jännitystasoa ja rentoutumisharjoituksilla voidaan oppia tunnistamaan erilaisia jännitystiloja ja harjoitteluvaiheessa poistaa tai lisätä lihasvoimaa. (Arjas 1997, 45–49 ; Garam 1972, 150–152.)

Observointi ja kognitiiviset taidot ovat psyykkisen valmennuksen käsitteitä ja kulkevat käsi kädessä harjoittelussa. Observointi tarkoittaa suorituksen havainnoimista joko luonnollisessa suoritus- tai harjoittelutilanteessa taikka videolta. Kognitiiviset taidot ovat menettelytapoja, joilla pystytään vaikuttamaan ihmisen minäkuvaan, automaattisiin ajatuskuvioihin sekä tietoisien ja tiedostamattoman väliseen työnjakoon. Kognitiivinen tarkoittaa mielensisäisiä prosesseja. Kognitiivisella uudelleenrakentamisella opiskelija tuo huonot ajattelutavat ja mielikuvat tietoisuuteen ja sen jälkeen analysoi ja miettii niiden tarkoituksenmukaisuutta ja muokkaa käsitystään sen mukaan, ovatko ajatukset hyödyllisiä omassa toiminnassaan. (Arjas 1997, 63–64.)

Psyykkisen valmennuksen yleiseksi tavoitteeksi urheilussa määritellään kyky tunnistaa, eritellä ja tulkita omia tunteitaan, ajatuksiaan ja aistimuksiaan sekä kyky kontrolloida odotusten ja vaatimusten aiheuttamaa psyykkistä kuormitusta. Tärkeää on myös

pystyä säätelemään tärkeimpiä psyykkisiä toimintojaan. (Jansson 1990, Immosen 2007, 54 mukaan.) Musiikin ja urheilun suurin ero on, että urheilusuoritus on puhtaasti fyysinen, kun taas musiikissa painotetaan sen taiteellista puolta, vaikka suoritus on fyysisestikin erittäin vaativa. (Arjas 1997, 42.) Siltikään musiikkipuolella ei käytetä tai puhuta psyykkisestä valmentamisesta osana harjoittelua, kun taas urheilussa sitä pidetään välttämättömänä.

Fyysinen kunto sekä terveelliset elämäntavat ovat olennainen osa harjoittelua ja psyyken hyvinvointia. Urheilumuodot, jotka ovat hyviä juuri viulistille, ovat käsivarsien ja selän lihaksia voimistavat, motoriikkaa parantavat, keskittymiskykyä ja hengitystä parantavat liikuntamuodot. Monet urheilumuodot tukevat kyseisiä asioita, mutta etenkin joogaa suositellaan viulisteille. Joogan avulla opitaan kontrolloimaan hengitystä ja saavutetaan muitakin lukuisia etuja, jotka ovat soittajalle hyödyllisiä. (Garam 1984, 56–57.)

#### **4 Viulunsoiton tekninen osaaminen**

Viulunsoitossa molempien käsien tulisi toimia itsenäisesti, mikä on hyvin haastavaa, koska luonnostaan ne toimivat samansuuntaisesti. Tästä syystä viulistit harjoittelevat molempia käsiä erikseen ja yrittävät siten eriyttää käsiä toisistaan. Aivotyö on jazzestetiikan ja improvisoinnin omaksumisessa tärkeää. Se vie jazzviulistilta hyvin paljon aikaa pois tekniikkaharjoittelulta. Lihasanbalanssin säätely ja perustekniikka ovat kuitenkin tärkeitä olla soittajalla kuin soittajalla halussa, sillä ne muodostavat soittajan oman äänenvärin, joka on puolestaan hyvin merkittävä asia myös jazzestetiikassa. Tässä luvussa esittelen perustekniikkaa ylläpitäviä harjoitteita vasemmalle kädelle sekä jousikädelle. Näitä voi esimerkiksi käyttää lämmittelyharjoituksina jokaisella harjoittelukerralla.

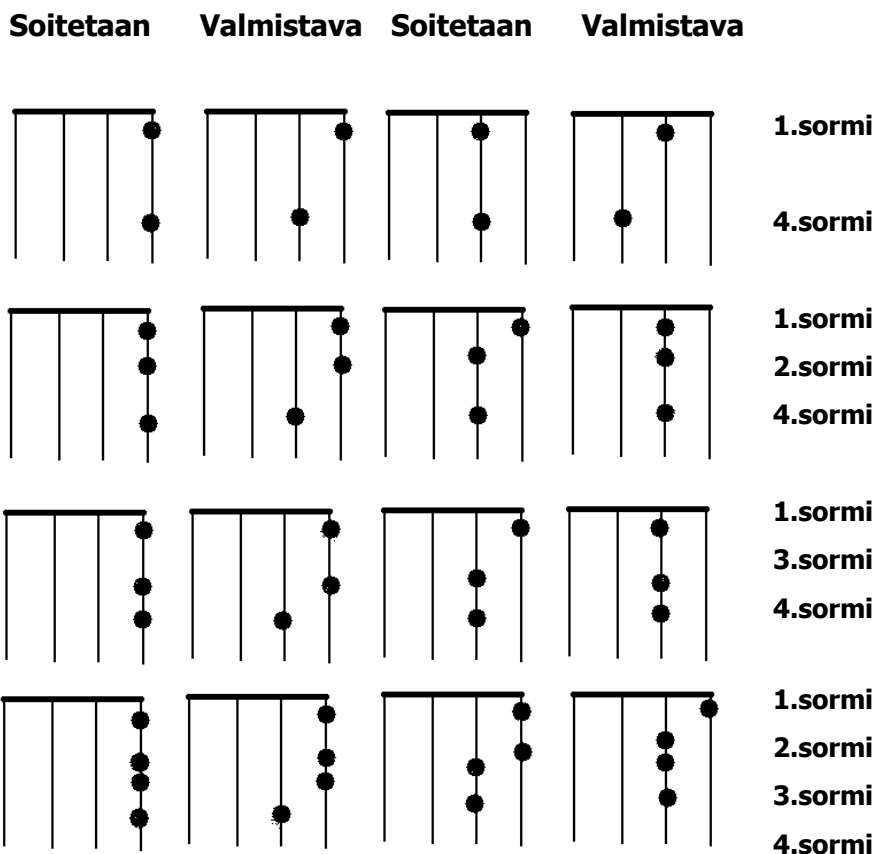
##### **4.1 Vasen käsi eli soittokäsi**

Soittokäden eli vasemman käden tehtävä on vasaranomaisesti ja liukuen liikkua otelaudalla ja valita soitettavat äänet, jotka jousikäsi tuottaa kuultavaksi ulospäin. Perustekniikkaan ja äänenväriin vaikuttavia soittokäden tekniikoita ovat otelaudan hallinta, asemanvaihdot, vasaraliike ja kaksoisäänet. Nämä kaikki soveltuvat mielestäni hyvin lämmittelyharjoituksiksi ja riippuen harjoittelukerran pituudesta, on hyvä tehdä

niitä kaikkia tai esimerkiksi kahta vuorotellen, joka harjoittelukerralla vähän.

#### 4.1.1 Otelaudan hallinta

Otelaudan hallintaan vaikuttavat vasemman käden lihaksien balanssi, olka- ja leukatuen mukavuus ja kyynärohjaus. Hartiat ovat alhaalla rentoina, käsivarsi on kuin keinulauta, jota kyynärvarsi ohjailee ja ranne on joustava ja liikkuu kyynärvarren mukaan. G-kielelle mentäessä kyynärvarsi liikkuu soittajasta katsottuna enemmän oikealle ja E-kielelle siirryttäessä kyynärvarsi puolestaan keinahtaa vasemmalle. (Garam 2000, 168.) Liikkeen tarkoituksena on helpottaa sormien osumista äänille, etenkin nelossormen kurotusta G-kielellä. Hyvä otelaudan hallintaharjoitus on nimeltään Heinäsirkka, jossa käydään hitaasti koko otelauta läpi niin, että käden asento alkaa vakiintua ja soittokädessä on mahdollisimman vähän lihasjännitystä. Harjoituksessa käydään kaikki sormitusvaihtoehdot läpi ja samalla se harjoittaa korvaa kuulemaan, miltä erilaiset sormitusvaihtoehdot kuulostavat.



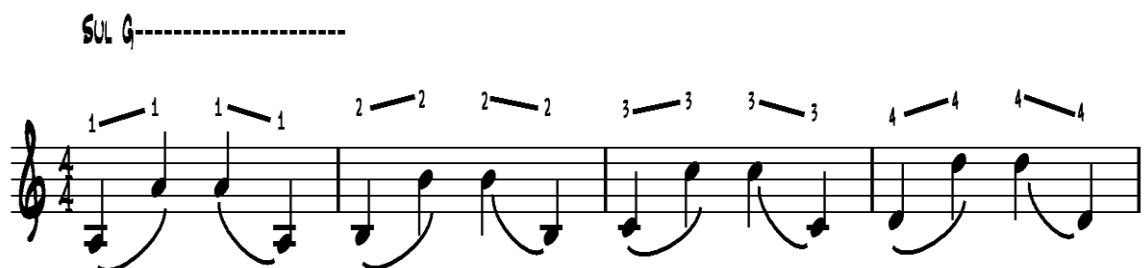
Kuvio 7. Käden asennon löytämisharjoitus. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.



Harjoitus kannattaa tehdä ensin kuivaharjoitteluna ilman joustaa, ja sen jälkeen soittaa äänet kahdenkaarilla, neljänkaarilla sekä kahdeksankaarilla. Kuviossa on huomioitava, että kun sormet ovat yhtä aikaa samalla kielellä, ne vasta soitetaan jousella. Kaikki muut kuvat ovat valmistavia liikkeitä ja kertovat, missä järjestyksessä sormet liikkuvat otelaudalla. Harjoitusta tehdään kaikilla eri sormitusvaihtoehdoilla ja aina kun kuvio on soitettu G-kielellä, nostetaan kättä puolisävelaskelta ylöspäin ja noustaán samalla kuviolla E-kielelle, jossa tehdään sama ja lähdetään takaisin kohti G-kieltä. Tärkeää harjoituksessa on saada otetuntuma samanlaiseksi aina kussakin sormituksessa koko otelaudalla. Tämä tekee soittamisen eri asemissa helpoksi. Tavoiteltavaa on myös sormien minimiliike, joka tavoitetaan hyvällä rentoudella ja tarkkailemalla kädenliikettä. (Reinikainen 2010, opetustunnin muistiinpanot.)

#### 4.1.2 Asemanvaihtotekniikka

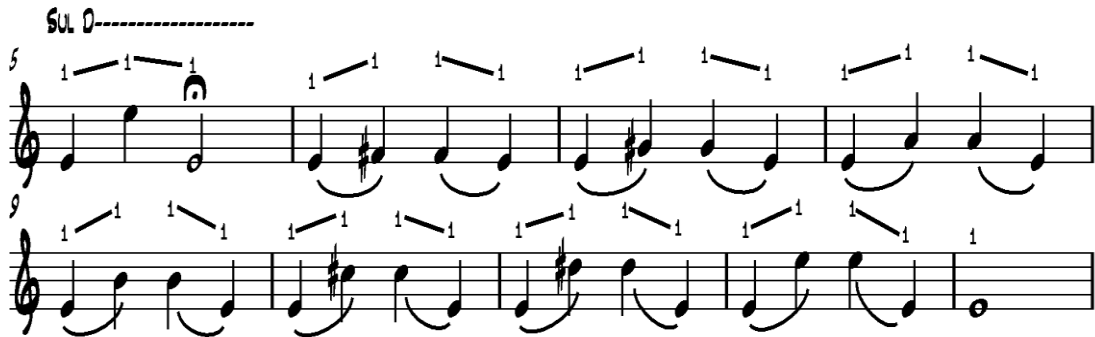
Asemanvaihdot tarkoittavat sormen liukumista otelaudalla. Asemanvaihdon pääperiaate on se, että käsi siirtyy pehmeästi, minimaalisella lihasjännityksellä sormen hipoessa kieltä. Kun oikea sävel on löytynyt uudessa asemassa, sormi painautuu silloin vasta kieleen kiinni. (Garam 1972, 44.) Asemanvaihtoihin on erilaisia valmistavia vaihtoehtoja riippuen siitä, mikä ääni seuraa asemanvaihdon jälkeen. En koe tarpeelliseksi käydä läpi kaikkia näitä viulunsoiton perusteisiin liittyviä asemanvaihtoperiaatteita, koska ne pitäisi olla kokeneella soittajalla jo hallussa. Sen sijaan esittelen asemanvaihtoharjoituksia, jotka toimivat soittokäden ergonomisen lihasbalanssin löytämiseen ja ovat hyviä lämmittelyharjoituksia. Ensimmäinen asemanvaihtoharjoitus on käydä jokaisen sormen oktaavihyppy, jokaisella kielellä. Tässä kyynärohjaus on myös avainasemassa. Tämä harjoitus tehdään jokaisella kielellä.



Kuvio 8. Asemanvaihtoharjoitus. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

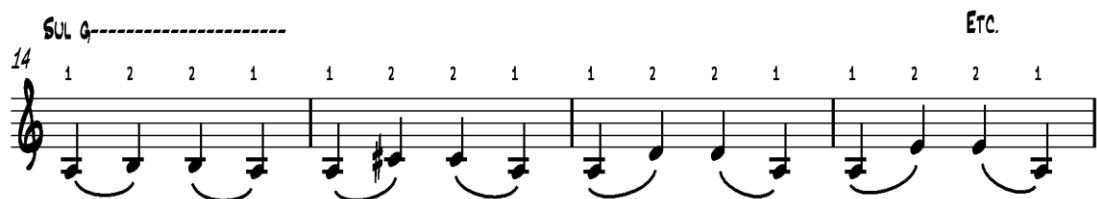
Variaatio tästä harjoituksesta on soittaa samaa sormea käyttäen ensin oktaavi ja sen

jälkeen duuriasteikko niin, että perusääni vuorottelee jokaisen asteikon äänen kanssa. Tässä syntyy paljon liukumisliikettä ja käsi alkaa tottua rentoon asemanvaihtoon. Tämäkin harjoitus soitetaan jokaisella sormivaihtoehdolla ja jokaisella kielellä.

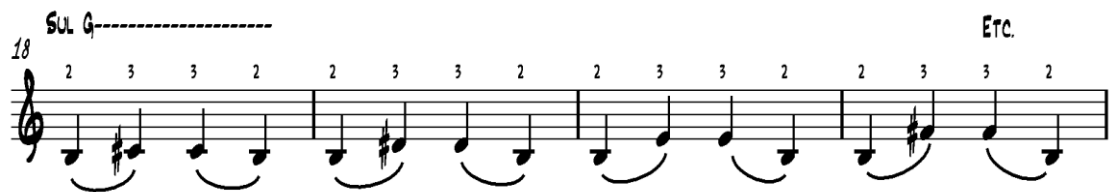


Kuvio 9. Asemanvaihtoharjoitus. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Toinen variaatio tästä on asemanvaihto, jossa asemaan tullaan eri sormella kuin mistä lähdetään liikkeelle.



Kuvio 10. Liukuminen 1. sormelta 2. sormelle. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.



Kuvio 11. Liukuminen 2. sormelta 3. sormelle. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Ottakar Sevcik on julkaissut monta viulun tekniikkaan liittyvää opusta, joissa on lukuisia harjoituksia aina kustakin metodista. Esittelen yhden aseman vaihtoharjoitusta *Sevcikin opuksesta nro 8*. Siinä soitetaan tietty kuvio, määrätyillä sormituksilla samalla kielellä, kunnes vaihdetaan kieltä. Suosittelen harjoitusta soitettavan ensin kahden iskun mittaisilla kaarilla ja sen jälkeen nopeammin niin, että koko fraasi soitetaan yhdellä jousenvedolla.



Kuvio 12. Sevcikin etydi nro 1 op. 8 (Sevcik 1905, 1).

Näitä kaikkia kolmea asemanvaihtoharjoitusta ei tarvitse tehdä jokaisella harjoittelukerralla. Lämmittelymielessä riittää, että soittaa kaikilla kielillä yhden asemanvaihtoharjoituksen tai esimerkiksi yhdellä kielellä useamman harjoituksen.

#### 4.1.3 Vasaraliiketekniikka

Vasaraliikettä viulisti harjoittelee jatkuvasti, soittaessaan mitä vain. Tosin vasaraliike saatetaan ymmärtää väärin, koska sen tarkoitus ei ole vasaranomaisesti iskeytyä lujaa kielelle, vaan tärkeämpi liike on sormen nostaminen kieleltä pois. Niin kuin kaikki muutkin viulutekniset asiat, niin myös vasaraliike pyritään tekemään mahdollisimman pienellä lihasjännityksellä. Vasaraliikkeen tarkoitus on kirkastaa artikulaatiota ja intonaatiota ja mahdollisimman pienellä liikkeellä saadaan ketterät sormet. Vasaraliikeharjoituksissa kannattaa käyttää kiertotieharjoittelua, jossa periaatteena on tehdä harjoituksesta entistä vaikeampi tai käyttää siitä erilaisia muunnelmia, jolloin perusliike on helpompi. (Garam 1972, 130.) Seuraavassa esimerkissä on vasaraliikeharjoitus, jota on myös hyvä tehdä jokaisella kielellä kaikilla sormiyhdistelmillä. Soita harjoitus jousen kantaosassa niin, että ensimmäiselle iskulle tulee painotus. Painotus ei kuitenkaan synny soittokäden sormista vaan jousen

atakista, kun se iskeytyy kieleen. Tätä harjoitellaan metronomin kanssa, ensin hitaassa ja sitten nopeammassa tempossa.



Kuva 13. Vasaraharjoitus.

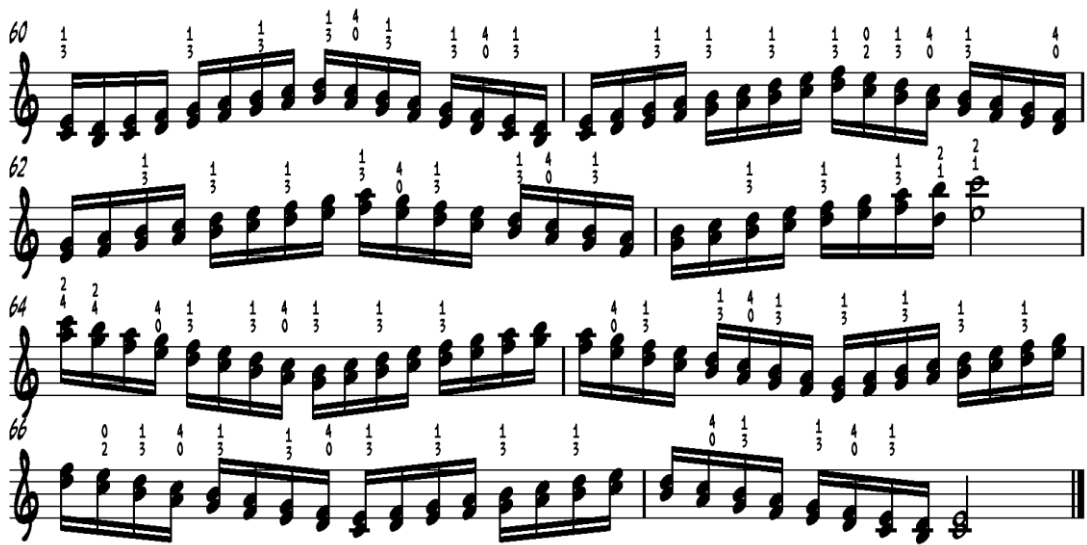
Olen tehnyt vasaraharjoitusesimerkistä myös muunnelmia, jossa rytmit ja intervallien laatu varioivat. Tätä kutsutaan kiertotieharjoitteluksi, jossa harjoituksesta tehdään entistä vaikeampi käyttämällä erilaisia muunnoksia. Tämän jälkeen harjoitus ei tunnu alkuperäisen tavan mukaan enää niin monimutkaiselta. (Garam 1972, 131.)



Kuvio 14. Vasaraliikeharjoitus kiertotieajattelulla.

#### 4.1.4 Kaksoisäänitekniikka

Kaksoisäänitekniikka on viululle ominainen erikoisefekti, jota käytetään useassa viuluteoksessa, se on myös hieno lisämauste improvisoinnissa. Kaksoisäänitekniikkaa on hyvä harjoitella myös siitä syystä, että se vahvistaa sormien lihaksia, parantaa intonaatiota ja asemanvaihtoja eli se tekee soiton kevyemmän kuuloiseksi, puhtaammaksi ja mielenkiintoisemmaksi. Seuraavassa esimerkissä on Carl Fleschin mainio kaksoisääniharjoitus duurissa sekä mollissa. Tässä harjoituksessa käsi joutuu koko ajan liikkumaan edestakaisin alhaalta ylös ja päinvastoin soinnun äänten välillä. Tämä soitetaan kaikissa sävellajeissa, esimerkiksi yksi duuri- ja mollipari per harjoituskerta.



Kuvio 15. Kaksoisääniharjoitus C-duurissa (Flesch 1987, 2-3).



Kuvio 16. Kaksoisääniharjoitus A-mollissa (Flesch 1987, 7).

Perusharjoituksen lisäksi tätäkin on hyvä soveltaa kiertotieharjoittelulla.

Seuraavassa esimerkissä on jazzimprovisoinnissa käytetty kaksoisäänitekniikka. Intervalliksi kaksoisäänille siinä syntyy puhdas kvintti, joka toimii lisäefektinä improvisoinnissa. Pohjamelodia on päämelodia, jonka päälle laitetaan kvintti intervalli ja koska viulu on kvinttivireinen, se on suhteellisen helppo toteuttaa viululla. Ylempi ääni noudattaa samaa sormitusta kuin alemmassa, mutta perusmelodia on aina alempana ja kvintti perusmelodiaan nähden liikkuu sen yläpuolella. Seuraavassa on muutamia esimerkkejä kvinttikaksoisäänistä. Näitä voi itsekin helposti keksiä lisää.



Kuvio 17. Kvinttiefekti (Kliphuis 2008, opetusvideo).



Kuvio 18. kaksi II-V-I rakennetta kvinttiefektilä. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

## 4.2 Jousikäsi

Jousenkäyttö tuottaa viulusta varsinaisen äänen, joka mielletään viulun äänenväriksi. Jousenkäyttöön liittyy lukuisia eri tekniikoita, jotka viulistin on syytä ottaa haltuun. En kuitenkaan käsittele jousitekniisiä asioita työssäni siltä kannalta, mitä erilaisia jousitekniikoita on olemassa, vaan esittelen jousitekniikoita siinä valossa, miten ne vaikuttavat oikean lihasbalanssin löytymiseen, lämmittelyyn ja jazzfraseeraukseen. Jousitekniikan puutteet ovat yleensä liiallinen lihasenergia, jyrkät kulmat kielenvaihdossa, liikaa joustaa lyhyillä nuoteilla ja suuret ja nopeat liikkeet. Jousenkäytössä tärkeimpiä tekniisiä ajoituksia ovat jousen jaon, eri jousilajien, jousenvaihtojen sekä kielenvaihtojen hallitseminen eli ekonomisuus. (Garam 1984, 20.) Tästä voimme päätellä, että tärkeää myös jousikäden tekniikassa on minimi lihasjännitys ja mahdollisimman pieni liike.

### 4.2.1 Joustava ja elastinen jousikäsi

Jotta viulisti pystyy soittamaan svengaavaa rytmiä, hänen täytyy hallita ja harjoitella elastista ja joustavaa jousen liikkuvuutta. Liike lähtee ranteesta ja liikkeen voi aluksi tehdä karrikoiden käden tiputuksena ranteesta alkaen. Heilutetaan kämmentä jousiasennossa edes takaisin rennosti. Liikettä aletaan pienentää ja lopputuloksena on rento kämmenenheilunta, jossa sormet joustavat liikettä. Liikettä kannattaa harjoitella jousen kannassa ensin hitaasti, koko ajan nopeuttaen liikettä. Tätä tekniikkaa kutsutaan myös nimellä sautille, joka tarkoittaa nopeaa detacheta, jossa elastinen jousi pompahtelee kielellä. (Garam 1972, 56.) Aluksi voi olla, ettei saa ääntä kunnolla

syttymään, mutta kun käsi on rento ja jousi alkaa liikkua joustavasti, alkaa äänikin kuulostaa napakalta. Seuraavassa harjoituksessa on esimerkki elastisen jousikäsitekniikan löytämiseen:

Soitetaan C-duuriasteikkoa ylös ja alas

1. Jokaista ääntä neljästi
2. Jokaista ääntä kolmasti
3. Jokaista ääntä kahdesti
4. Jokainen ääni kerran

1. Jokaista ääntä neljästi	
2. Jokaista ääntä kolmasti	
3. Jokaista ääntä kahdesti	
4. Jokainen ääni kerran	

Kuvio 19. Sautille jousilajin harjoittelu (Garam 1972, 56).

#### 4.2.2 Jazzjousifraseeraus ja -tekniikka

Jousen jaot ja jousenvaihto ovat hyvin tärkeitä svengin löytämisen kannalta. Nopeata swingiä soitetaan yleensä jousen kärkiosalla, koska nopeat jousenvaihdot ovat silloin helpompi toteuttaa. Toisaalta taas Sautille-tekniikka, jolla saadaan myös hyvin nopeaa kuviota aikaiseksi, syntyy usein jousen painopisteen kohdalla. Riippuu temposta, millä kohtaa joustä Sautille syntyy. Nopealla rannedetachella jousi pompahtelee lähempänä

kärkeä. (Garam 1972, 56.)

Svengin soittamisessa ei ole olennaista, mihin suuntaan jousi kulkee vaan, että aksentti tulee jokaisella jousenvaihdolla (Poutiainen 2009, 181). Poutiainen (2009) on listannut jazzjousen käytön ohjeita, jotka ovat mielestäni toimivia jazzjousitusta harjoittelevalle. Olen tehnyt näihin ohjeisiin pohjautuen esimerkkejä.

1. Aina kun mahdollista sidos iskun jälkimmäinen alajako seuraavaan nuottiin kiinni kaarella (Poutiainen 2009, 182).



Kuvio 20. Jazzjousikaaritus iskun alajaoille. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

2. Jokaisen jousenvaihdon jälkeen tulisi soittaa vähintään pieni aksentti. Aksentin soittaminen on myös tyyli- ja makukysymys, joku saattaa soittaa hyvinkin aksentoivasti, kun taas toinen ilman aksentteja. (Poutiainen 2009, 182.)



Kuvio 21. Aksentit jokaisella jousenvedolla. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

3. Jousikaaritus kielenvaihdon aikana on vapaaehtoinen. Kun melodialinja vaati kielen vaihtoa, kaaritus tuntuu useasti hidastavan jousen liikettä ja tekee soiton kömpelöksi. Tästä syystä Poutiainen on jättänyt kaaritus säännön omaksi valinnaksi, mutta ei itse suosittele kaaritusta kielenvaihdon aikana. Seuraavassa esimerkissä on Poutiaisen (2009) lainattu vertailu, jossa on *Donna Lee* -kappaleesta kaksi ensimmäistä tahtia, kahdella eri tavalla kaaritettuna. Ylemmässä ei ole kaarituksia kielen ylityksessä, ja alemmassa puolestaan on. Poutiainen pitää parhaana tulkintaa näiden kahden version väliltä. Itse kannatan ensimmäistä versiota, koska mielestäni liiallinen kaarittaminen hidastaa soittoa tai sitten siitä tulee liian tasapaksua. Jousenvaihdot tuovat soundiin aksenttia ja sävyä enemmän. (Poutiainen 2009, 183.)





Kuvio 22. Fraseerausmerkintöjä (Poutiainen 2009, 184).

Harjoituksissaan Poutiainen puhuu siitä, että soittaja voi valita vapaasti jousen suunnan. Ymmärrän asian niin, että rajoittamalla jousen suuntia improvisoinnissa keskittymiskyky menee liiaksi jousen tarkkailuun, minkä pitäisi olla kuitenkin kevyen ja vapaan kuuloista. Kirjoitin esimerkin *Scrapple from the apple* -kappaleesta, jossa on yksinkertainen kahdeksasosalinja. Tein jousitukseltaan kaksi erilaista versiota. Jokaisella jazzviulistilla on oma tapansa kaarittaa ja jakaa jousi. Kokemuksen kautta selviää, mikä on omalle jousenkäytölle juuri sopiva. Itse pidän ensimmäistä taloudellisempänä, mutta toinenkin versio on varteenotettava.



Kuvio 23. Kaaritusehdotus 1. *Scrapple from the apple:n* teemaan. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.



Kuvio 24. Kaaritusehdotus 2. *Scrapple from the apple:n* teemaan. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Olen kokenut parhaimmaksi harjoittelumateriaaliksi jousikäden rentoutumisen kannalta Sevcikin etydit, joissa soitetaan koko ajan tiettyä harmoniakiertoa, jonka äänillä varioidaan rytmejä, kaarituksia ja tempoja. Harmonia on helppo oppia ja kyseisiä rytmejä ja erilaisia kaarituksia voi koska vaan soittaa ja keksiä. Nämä harjoitukset

käyvät myös erinomaisesti juuri lämmittelyharjoitukseksi. Seuraavaksi esittelen muutamia Sevcikin etydejä, jotka ovat omalla kohdallani vaikuttaneet myönteisesti jousitekniikkaan. Seuraavassa esimerkissä on sointuharmonia D<sub>m</sub>, B<sup>b</sup>6, D<sub>m</sub>, A<sup>7</sup>, D<sub>m</sub>, G<sub>m</sub>, C, F, D<sub>m</sub>, A<sup>7</sup>, D<sub>m</sub>, A<sup>7</sup>, G<sub>m</sub>, C, F, D<sub>m</sub>, B<sup>b</sup>6, D<sub>m</sub>, A<sup>7</sup>, D<sub>m</sub>, G<sub>m</sub>, C, F.



Kuvio 25. Sointuharmonia (Sevcik 1901, 1).

Äänet voi soittaa ensin myös pari ääninä hitaasti, jotta intonaatio ja tuntuma sointuihin tulevat tutuiksi. Sen jälkeen voidaan soittaa seuraavaksi esittelemiäni Sevcikin harjoituksia, käymällä koko sointukierto läpi. Jousta tulee käyttää mahdollisimman vähän harjoituksissa ja suosia pieniä liikkeitä jousikädessä sekä aksentit tulee toteuttaa. Harjoituksia kannattaa myös soittaa jousen kaikilla osilla, että oppii hallitsemaan jousta kokonaisuudessaan. Kärkijousella on hyvä aloittaa, koska se on helpoin. Siitä voi siirtyä keskijouselle ja aina kantaan asti. Harjoituksia kannattaa soittaa myös eri tempoilla. Hyvä aloitustempo on 76 iskua/min. Kun kokee, että harjoitus sujuu vaivoitta, voi nostaa hieman tempoa.

♩=76, ♩=110, ♩=126, ♩=144



Kuvio 26. Jousikäden harjoitus (Sevcik 1901, 5).



Kuvio 27. Jousikäden harjoitus (Sevcik 1901, 9).

## 5 Jazzimprovisoinnin työkaluja viulistille

Jazzimprovisointiin liittyy paljon monimutkaisia, ajatusta vaativia teorioita. Mielestäni teoriaopintojen lisäksi on kuitenkin yhtä tärkeää myös tutustua jazzin estetiikkaan kuuntelemalla ja kirjoittamalla musiikkia nuoteiksi. Kuten olen jo aikaisemmin työssäni sanonut, näitä kahta elementtiä ei saisi erottaa toisistaan. Tässä luvussa käyn läpi tärkeimmiksi kokemani toimintatavat, joiden avulla olen kehittynyt jazzimprovisoinnissa. Luku käsittelee modernin jazzimprovisoinnin estetiikkaa, II–V–I rakennetta, fraasien soittoa ja dominantin värittämistä.

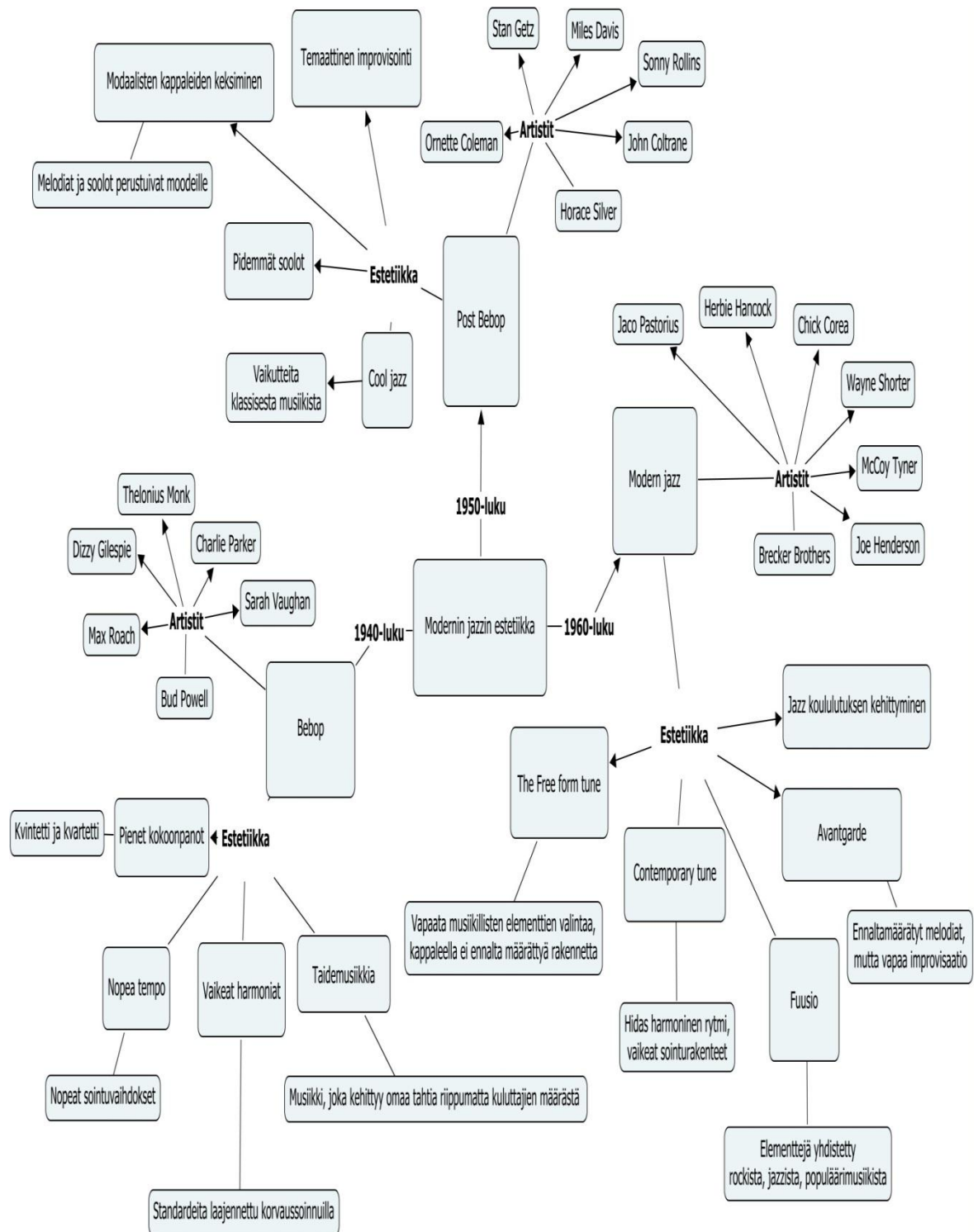
### 5.1 Jazzin estetiikka

Jazzmusiikin estetiikan ymmärtäminen on olennaista, jos opiskelee improvisointia sen tyyllilajin näkökulmasta. Jokaiselle rytmimusiikin tyyllilajille on jokin ominainen tapa improvisoida, esimerkiksi kansanmusiikin improvisointi on hyvin kaukana jazzimprovisoinnin estetiikasta. Lähes kaikilla jazzmusiikkia soittavilla viulisteilla on klassisen tai kansanmusiikin tausta. Klassinen pohjakoulutus on mielestäni välttämätön instrumentin hallinnan kannalta, mutta se vaikeuttaa uuden, täysin erilaisen estetiikan omaksumista.

Modernin jazzimprovisoinnin estetiikan tutkiminen lähtee jazzmusiikin kuuntelusta. Koska viulisteille ei löydy omasta instrumentistaan tarpeeksi hyvää tai laajaa kirjoa modernin jazzmusiikin levytyksistä, olisi erittäin hyödyllistä kuunnella muiden, yleisesti tunnetumpien jazzinstrumenttien soittoa. Jos jämähtää kuuntelemaan pelkästään harvoja levyttäneitä jazzviulisteja, jotka toki ovat arvostettuja ja hyviä muusikoita, oppiminen on hyvin yksipuolista ja saattaa edetä hitaasti. Jazzviulistien levytykset eivät tuo niin selkeästi esille modernin jazzin periaatteita, kuten äänenkuljetusta, dominantin värittämistä, rytmisiä variaatiomahdollisuuksia yms., koska viulisteilla on tapana tuoda soittoonsa paljon koristelua ja viuluteknisiä ominaisuuksiaan. Nämä seikat tekevät harmonian kuulemisen vaikeaksi ja viululle epäsovinnaisten elementtien kirjon vajaaksi. Jazzmusiikin oppimisessa kuuntelun kautta on olennaista valita oman tasonsa mukaisia esimerkkejä. Kun vasta opettelee tunnistamaan harmonioita ja sointujen merkkäämistä, on hyvä ottaa kuunteluun kappaleita, joissa on yksinkertainen sointukierto ja kuunnella soittajaa, joka fraseeraa selkeästi soinnunäänet ja lisäsävelet

äänenkuljetusoppien mukaisesti oikeaan paikkaan. Suosittelen soittajia kuten Hank Mobley, Sonny Rollins, Charlie Parker ja Chet Baker.

Modernin jazzmusiikin esteettisiä piirteitä ovat äänenkuljetus, rytmiiikka, äänen painotukset, fraasimuodot, jazzstandardit ja improvisointi. Tyyllilajit 1940-, 1950-, 1960-luvun musiikit, kuten bebop, hard bop, cool, modal ja freejazz ovat improvisoinnin kannalta ehkä vaikeimpia, mutta samalla myös jazzmusiikin opiskelun kannalta hyvin hyödyllisiä. Seuraavassa kuvassa on kartta modernin jazzin tyylipiirteistä.



Kaavio 1. Kartta modernin jazzin estetiikkaan (King 1997, Coker 1990).

Keskityn esittelemään juuri viulisteille tuntemattomimpia aikakausia 1940–1960-lukujen välillä, kun viulu jäi pois lähes kokonaan näiden aikakausien jazzmusiikista. Swingin aikakauden sanotaan loppuneen toiseen maailmansotaan. Sodan aikana nuoret muusikot kehittivät uutta tyyliä nimeltään bebop, jota alettiin levyttää ja esittää

sodan loputtua. Bebop muutti täysin aikaisemmin tunnetun jazzin sävyä ja tunnelmaa. Se muuttui nopeammaksi, ja samalla vaikeammaksi kuunnella ja soittaa. Jazzbändien kokoonpanot muuttuivat isoista big bändeistä kvinteteiksi ja kvarteteiksi. Vaikean bebopista teki nopea tempo ja nopeat sointuvaihdokset, joita soittajan oli merkattava improvisoidessaan tiuhaan tahtiin. Bebop ei kehittynyt kuulijoiden kysynnän mukaan, vaan omaa tahtia muusikoiden keskuudessa taidemusiikiksi. Bebopia seurasi 1950-luvulta post-bebop aikakausi, jossa keskeiset tyylilajit olivat hard bop ja cool jazz. Näissä tyylilajeissa ominaista olivat modaalisuus eli kirkkosävellajit. Soinnut eivät vaihtuneet yhtä nopeaa tahtia kuin bebopissa, vaan yksi sointu saattoi kestää pidemmän aikaa ja tämän päälle improvisoitiin tietyn moodin mukaan. Ei ollut siis olennaista merkata sointusäveliä vaan luoda salaperäistä tunnelmaa uusien äänenvärien eli moodien avulla. Jazz kehittyi entisestään 1960-luvulla, kun elektroninen musiikki kehittyi sen rinnalla. Monet muusikot yhdistivät perinteistä jazzia ja elektronista sekä rock-musiikkia. Tällaisista yhdistelmistä syntyi fuusiojazz. Jazz kehittyi muusikoiden soittotaidon kehittyessä ilmaisultaan yhä vapaampaan suuntaan ja tästä kehittyi free jazz, joka nimensä mukaisesti oli täysin vapaa rajoitteista. (Coker 1990, 45–53.)

Väitän, että estetiikan tunteminen auttaa myös oman soiton kehittämisessä. Mitä enemmän asiaa tutkii, sitä enemmän kiinnostus modernia jazzimprovisointia kohtaan kasvaa. Estetiikka alkaa kuulua omassa soitossa yhä enemmän ja tyylilajille ominaiset piirteet tuntuvat sitä helpommalta omaksua, mitä enemmän jazzia kuuntelee. Tämä johtuu sisäisen korvan kehittymisestä ja siitä, kuinka jo päässä soivat melodiat on helpompi siirtää soittimeen. Suosittelen siis tutustumaan ainakin osan mainitsemieni artistien soittoon ja tekemään paljon transkriptioita.

## 5.2 Sovelluksia II–V–I rakenteeseen

Niin kuin olen tutkimuksessani jo todennut, II–V–I rakenne on jazzmusiikissa yksi merkittävimpiä ilmiöitä. Jos haluaa kehittyä eteväksi jazzmuusikoksi, tämän rakenteen tulisi olla selkäytimessä niin, että spontaanissa improvisointitilanteessa kuulee rakenteen ja pystyy ilmentämään sen. On siis hallittava jokaisen soinnun purkaukset oikeaan aikaan. Kun nämä hallitsee voi tietoisesti rikkoa tonaliteettia ja pitkittää tai siirtää jännitteen purkausta niin, että musiikkista tulee hyvin dissonoivaa ja mielenkiintoista. II–V–I rakenteessa mielestäni tärkeintä ja herkullisinta musiikin

kannalta on värittää dominanttia. Palaan dominantin värittämiseen luvussa 5.4.

Tärkeää on, että kuulee II–V–I rakenteen ja oppii äänenkuljetuksen niin, että melodialinjasta tulee ilmi kyseinen rakenne, vaikka se sisältäisikin dissonoivia säveliä. Monissa teoriakirjoissa ja oppikirjoissa näytetään II–V–I rakenne siinä valossa, miten se teoreettisesti istuu parhaiten. Diatonisesti toisella asteella käytetään doorista asteikkoa, dominantilla miksolyyydistä ja ensimmäisellä asteella joonista. Eli kaikki ovat yhden duuriasteikon sisältämiä ääniä. (Poutiainen 2009, 244.) Tämä toki on hyvä tiedostaa ja osata toteuttaa, mutta mielestäni se on kaukana mielenkiintoisesta improvisoinnista. Pyrinkin työssäni käsittelemään monimutkaisempaa harmoniaa.

II–V–I rakennetta voidaan lähestyä esimerkiksi johtosävelajattelun kautta. Kun tiedämme hyvin soinnunäänet voimme pyöritellä kuvioita kromaattisilla ja diatonisilla johtosävelillä soinnun äänten ympärillä, jolloin nämä edellä mainitut lisäsävelet ja alt-sävyt tulevat soitettua. Ero on ajattelutavassa, jossa ei ajatella värittämistä asteikon pohjalta. Mielestäni asteikkoajattelu hidastaa hyvin paljon toimintaa. Kun soolon soitto alkaa, kohta johon fraasin olisi halunnut soittaa, on jo ehtinyt mennä ohi ennen kuin on keksinyt sopivan asteikon. Tämä johtuu siitä, että ajattelee kaikkia asteikon säveliä järjestyksessä, eikä vain muutamaa hyvää, karakteristista ääntä.

On myös hyvä tietää, millä soinnuilla voi korvata II–V–I rakenteen sointuja, että saadaan lisää jännitettä rakenteeseen. Olen kuitenkin tullut siihen lopputulokseen, että monessa eri ajattelumallissa, kuten johtosävelajattelussa, asteikkoajattelussa ja sointukorvausajattelussa, on loppujen lopuksi sama tulos. Kuten opettajani Heermann tapasi sanoa, rakkaalla lapsella on monta nimeä. Ensimmäinen harjoitus käsittelee lähestymistä II–V–I rakenteeseen johtosävelajattelulla.

Kuvio 28. Johtosävelet II–V–I rakenteen soinnunäänille. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Olen merkinnyt nuottikuvaan kaikki johtosävelistä koostuvat tärkeät lisäsävelet. Lisäsäveliä ovat 9, 11 ja 13 intervallit, joita voidaan myös muuntaa ylinouseviksi ja vähennetyiksi. Pystyisimme jo näiden johtosävelten avulla soittamaan kuvioita, joissa on alt-sävyä, dominanttidimin sävyä, harmonista mollia, melodista mollia sekä mollin eri moodeja, kuten lyhdisen dominantin sävyä. Parhaiten asian hahmottaa, kun ottaa kynää ja nuottipaperia ja rakentaa II–V–I kuvioita johtosävelien avulla, huomioiden äänenkuljetuksen. Ei ole kuitenkaan hyvä, jos kaikki äänet ovat johtosäveliä, vaan niiden on nimen mukaisesti johdettava aina purkaussäveleen eli soinnun äänelle. Olen yrittänyt toistoharjoittelulla soittaa johtosäveliä asteikko kerrallaan ylös ja alas. Tällainen asteikkopohjainen harjoittelu ei ole johtanut hyviin oppimistuloksiin, koska se on tylsää toistamista, eikä ole käytännönläheistä. Kuten olen jo aikaisemminkin todennut pelkkä kuvion toistaminen, ilman järkevää ajatusta ei johda nopeaan oppimiseen. Kehotankin tarkastelemaan johtosäveliä lisäsävelten valossa. Seuraava nuottiesimerkki on kirjoitettu johtosäveliä silmällä pitäen ja huomioitu myös äänen kuljetus.

Kuvio 29. II–V–I rakenne johtosävelidealla. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.



Tietyn jazz-”likin” siirtäminen ajallisesti myöhemmäksi tuo improvisointiin myös jännitettä. Seuraavassa kuvassa on edellisen kuvan ”likki” siirretty kahdella eri tavalla myöhemmäksi.



Kuvio 30. Jazz-”likin” siirto ajallisesti myöhemmäksi. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

”Likin” siirrossa myöhemmäksi on siis kyse jännitteen pitkittämisestä ja sointusävelten purkamisesta myöhemmin. Edellisissä esimerkeissä esimerkiksi dominantin alt-sävy jatkuu vielä toonikan eli C-duurin päälle. Seuraavassa kuljetuksessa on huomioitu äänenkuljetus, sisällytetty lisäsävelet ja käytetty bebop-asteikkoa.



Kuvio 31. II–V–I ”likki” F-duurissa. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Harjoitteluohje: Yhdelle soittokerralle valitaan kahdessa eri sävellajissa olevaa II–V–I rakennetta. Esimerkiksi pianon avustuksella sävelletään molempiin sävellajeihin neljä erilaista jazz-”likkiä”. Tärkeää on huomioida äänenkuljetus, mutta ennen kaikkea kuunnella, miltä lopputulos kuulostaa. Korva kertoo varmasti, toimiiko kyseinen melodia II–V–I rakenteessa. Jazzmusiikille harjaantunut korva hyväksyy dissonoivat sävyt paremmin kuin vasta-alkajan korva, mutta on tärkeää uskaltaa laittaa lisäsäveliä johtosävelajatuksen avulla mukaan. Jokaisella soittokerralla otetaan uudet kaksi sävellajia, joihin sävelletään II–V–I rakenteen mukainen melodia. Voi myös vaihtoehtoisesti yhdellä harjoittelukerralla säveltää jokaiselle sävellajille II–V–I

melodian ja toistaa tämän aika ajoin. Kun kirjoittaa ne paperille, eri sävellajien äänet alkavat jäädä paremmin muistiin, ja niitä on sen lisäksi helpompi harjoitella. Kaikki kirjoitetut soitetaan aina läpi, mieluiten taustanauhan kanssa, että kuulee, toimiiko kyseinen melodialinja. Näitä harjoittelemalla huomaa pian, että lihasmuistissa on jo monta erilaista II–V–I kuljetusta, eikä niitä tarvitse enää sen enempää miettiä.

Huomioitavaa harjoituksessa: On parempi keksiä II–V–I kuvioita itse tai kopioida äänilevyiltä kuin harjoitella valmiiksi kirjoitettuja rakenteita. Itse keksityt ja omalla korvalla kuullut asiat jäävät paljon paremmin mieleen kuin valmiiksi kirjoitetun toistaminen.

Toinen II–V–I rakenteen harjoittelumetodi on intervalli-ajattelun malli. Improvisoidessa ajatellaan soinnun ääniä kuviona, jota siirretään samalla intervallsuhteella seuraavaan sointuun. Äänien alla olevat numerot kuvaavat intervallia. Harjoituksessa on siis tarkoitus intervallien perusteella hahmottaa soinnun ääniä. Valitse siis vaikka numeroyhdistelmä 1235 (priimi, sekunti, terssi, kvintti) ja ajattele tämä kuvio esimerkiksi sointukierron Dm7–G7–Cmaj7 jokaiselle soinnuille.



Kuvio 32. Intervallsuhteiset II–V–I rakenteet perusäänestä. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Aluksi voi harjoitella perusäänestä lähteviä kuvioita, sen jälkeen terssistä, kvinttistä jne.



Kuvio 33. Intervallsuhteinen II–V–I rakenne terssistä. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

On hyvä myös muistaa varioida rytmiä ja vaihtaa sävellajia. Kun soinnun äänet ovat hallussa, voi harjoitusta vaikeuttaa sillä, että soittaa kullekin II–V–I rakenteen soinnulle eri intervallsuhteisen kuvion. Seuraavassa kuvassa on esimerkki tästä.



Kuvio 34. Intervallsuhteisen kuvion variointi II–V–I rakenteessa. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Metodin tarkoituksena on toistaa kaavamaisesti soinnun ääniä ja lisäsäveliä tempossa, että ne jäävät paremmin muistiin ja tällöin II–V–I rakenne tulee suoraan selkäytimestä, eikä sitä improvisoidessa tarvitse sen koommin ajatella. Intervallsuhteisia kuvioita voi valmiiksi suunnitella paperille numeroin ja sen jälkeen toteuttaa harjoituksena. Samaa intervallikuvioita voi soittaa monin eri rytmivariaatioin, tällöin se jää myös paremmin muistiin. Seuraavassa esimerkissä on monimutkaisempi, lisäsäveliä sisältävä II–V–I rakenne rytmisine variaatioineen.



Kuvio 35. Lisäsäveliä sisältäviä intervallsuhteisia kuvioita II–V–I rakenteessa. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Harjoitteluohje: Harjoittelu aloitetaan helpoista kuvioista, jotka lähtevät perusääneltä ja terssiltä. Intervallinumeroita ei kirjoiteta nuoteiksi, vaan pyritään ajattelemaan interalleja soinnulle, jota soitetaan. Aluksi soitetaan joka soinnulle rytmisesti ja intervallsuhteeltaan sama kuvio. Kuviot, joita soitetaan kullekin soinnulle, päätetään aina etukäteen. Soitetaan hitaassa tempossa ja yritetään saada kaikki suunnitellut

äänet soitettua tempossa. Kun perusääni, terssi ja kvintti ovat jo helppoja hahmottaa ja toteuttaa kaikissa sävellajeissa, otetaan mukaan lisäsävelet ja septimit. On hyvä muistaa vaihdella rytmejä kuviossa, ettei harjoitus käy tylsäksi.

### 5.3 Fraasien soitto

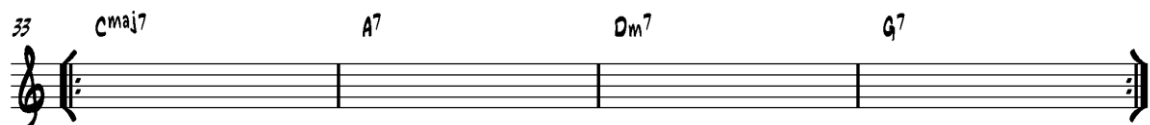
Fraasien soitto on modernissa jazzimprovisoinnissa todella oleellinen asia, koska se jäsentää musiikkia. Niin kuin missä tahansa soitossa, jos ääniä soitettaisiin yhteen putkeen ilman taukoja, musiikki kuulostaisi painostavalta ja epämielekkäältä. Hyvätkin äänet hukkuisivat siihen ääniryöppyyn, jota aivot eivät ehtisi prosessoida, koska seuraavat äänet häiritsevät jo ajattelua. Fraasien soiton ideana on siis jäsentää musiikki lauseiksi, aivan kuten jäsenämme puhettammekin, että siitä saa selvää. Fraasien soittoa kontrolloidaan pitämällä taukoa fraasien välissä. Etenkin viulisteille fraasien soittaminen on haasteellista, koska jousi jää niin helposti kielelle soimaan, vaikka ajatuksessa fraasi olisi jo loppunut. Viulisti ei myöskään tarvitse pakollista hengitystaukoa, joka puhaltimille ja laulajille on välttämätön. Viulisti voi kuitenkin yrittää käyttää tätä hengityksen mukaan fraseeraamista, vaikka se on hieman hankalaa hahmottaa. Hengittäminen ylipäättään soittotilanteessa on erittäin tärkeää, ja monesti juuri viulisteilta se unohtuu jännittyneessä tilassa. Sormet voivat helpommin takella ja kangistua kesken soiton, jos ei muista hengittää.

Modernille jazzimprovisoinnille tyypillinen fraasien soitto hahmottuu parhaiten kuuntelemalla sen tyylin musiikkia. Yksi fraasi voi olla hyvinkin pitkä ja sisältää nopeasti vaihtuvia ääniä. Soolo voi myös sisältää useita lyhyitä, rytmisiä fraaseja. Alussa fraasit kannattaa ajoittaa juuri tärkeille kadensseille, kuten II–V–I, ja pitää mieluummin taukoa muilla soinnuilla. Kun pystyy hallitsemaan paremmin fraasien soittoa, musiikin tekee mielenkiintoiseksi, kun fraasin aloittaa vaikka keskeltä tahtia ja myös lopettaa sen epäsoinnniseen paikkaan. Voidaan esimerkiksi liikuttaa tyypillistä II–V–I fraasia kuten olen aikaisemmassa kappaleessa esitellyt. Fraasien soittoa voi harjoitella pakottamalla itsensä soittamaan tietyn mittaisia fraaseja. Ensin kannattaa aloittaa mahdollisimman lyhytkestoisista fraaseista ja vähitellen pidentää niitä. Tärkeintä tässäkin, kuten muussa harjoittelussa, on pitää koko ajan ajatus mukana soitossa. Seuraavassa esimerkissä esittelen Hall Crookin kirjaan *How to improvise* (1991) perustuvan fraasien harjoittelun peruseriaatteen.

Crookin idea fraasien harjoittelussa on soita/lepää -menetelmä. Ennen soittoa valitaan harmonia, jonka mukaan fraaseja harjoitellaan. Aluksi kannattaa ottaa esimerkiksi yksi sointu tai helppo turnaround-kierto, kuten I–VI–II–V, ja harjoitella jokaisessa sävellajissa. Kun harmonia on valittu, valitaan seuraavasta taulukosta, kuinka monta tahtia soitetaan yhteen menoon, ja kuinka monta tahtia levätään. Taulukkoa voi edetä järjestyksessä. Ensimmäinen rivi taulukosta tarkoittaa, että soitetaan yksi tahti ja pidetään yksi tahti taukoa ja tätä jatketaan jonkun aikaa tempossa tietyn sointuharmonian päälle. Tärkeää on huolehtia, että pysyy rakenteessa koko ajan, eikä tahteja jää välistä. Seuraavassa esimerkissä on I–VI–II–V rakenne C-duurissa, jonka mukaan voi alkaa harjoitella fraaseja. Taulukosta valitaan soita/lepää -yhdistelmä ja harjoitellaan sitä alla olevaan turnaround-kiertoon.

Soita	Lepää	Tahdit yhteensä
1	1	2
2	2	4
3	1	4
1	3	4
4	2	6
2	4	6

Kuvio 36. Soita/Lepää -menetelmä (Crook 1991, 18–19).



Kuvio 37. I–VI–II–V rakenne C-duurissa. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Kun taulukon vaihtoehdot on käyty läpi yhdessä sävellajissa, vaihdetaan sävellajia. Seuraavassa kuvassa sama sointuharmonia Db-duurissa:



Kuvio 38. I–VI–II–V rakenne Db-duurissa. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Harjoitteluohje: Valitaan jokin työn alla olevan kappale. Poimitaan kappaleesta a) yksi sointu b) lyhyt turnaround-rakenne c) koko kappaleen harmonia. Harjoitellaan fraseerausta soita/lepää -mallin mukaisesti ensin a) 10min., sitten b) 10min. ja lopuksi c) 20min. Ajat ovat vain viitteellisiä ja pohjautuvat omaan harjoitteluuni. Jokainen voi valita itselleen sopivan ajan kutakin harjoitusta kohden. Fraseerausta harjoitellaan metronomin sekä komppilevyn kanssa.

Toinen tapa harjoitella on fraasien pituuksien vapaampi kontrollointi sooloa soittaessa. Fraasien pituuksia voi ajatella alla olevan kaavion mukaisesti. Fraasien mitat riippuvat temposta, jossa soitetaan. Mitä nopeampi tempo on, sitä enemmän tahteja fraasissa voi olla. Seuraavan taulukon mukaan voi valita tietyn tempon ja fraasin mitan, joita yrittää samalla tavalla kuin edellistä harjoitusta, soittaa tietyn harmonian päälle.

<b>Lyhyt</b>	<b>Keskipitkä</b>	<b>Pitkä</b>
♩ = 60-120 <b>1-4 tahtia</b>	♩ = 60-120 <b>5-12 tahtia</b>	♩ = 60-120 <b>yli 12 tahtia</b>
♩ = 120-180 <b>1-4 tahtia</b>	♩ = 120-180 <b>5-16 tahtia</b>	♩ = 120-180 <b>yli 16 tahtia</b>
♩ = 180- <b>1-8 tahtia</b>	♩ = 180- <b>9-24 tahtia</b>	♩ = 180- <b>Yli 24 tahtia</b>

Kuvio 39. Fraasien pituuksia (Crook, 1991, 26).

Harjoitusohje: Valitaan metronomista jokin tietty tempo, jossa halutaan soittaa. Sen jälkeen valitaan, minkä mittaisia fraaseja halutaan harjoitella. Taulukosta katsotaan, montako tahtia fraasin tulisi kestää valitussa tempossa. Valitaan taas jokin sointuharmonia tai kokonainen kappale ja harjoitellaan fraasien pituuksia metronomin tai komppilevyn kanssa. On hyvä yrittää pitää kiinni fraasin pituudesta, eli ennalta määrätystä tahtimäärästä. Soitetaan yhdessä tempossa kaikkia pituuksia ja vaihdetaan sitten tempoa.

## 5.4 Dominantin värittäminen

Dominanttisointu on tonaalisen harmonian yksi tärkeimpiä sointuja, koska sille pystytään rakentamaan monenlaisia eri jännitteitä, jotka tekevät musiikista niin monipuolisen. Etenkin jazzharmoniaassa koko improvisointi perustuu dominanttisoinnun eri variaatioille. Mielestäni on siis tärkeintä, että tunnistaa ensin dominanttisoinnun ja harjoittelee merkkamaan sen ennen kuin lähtee tutkimaan jazzin teoriaa sen syvemmin. Käyn tässä luvussa läpi dominantille muodostuvia erilaisia jännitteitä, käytettäessä eri asteikoiden karaktääri-ääniä. Osa karaktääri-äänistä on tullut tutuksi luvussa 5.2 sovelluksia II–V–I rakenteeseen johtosävelajattelun kautta. On myös hyvä tiedostaa, miten ne teoreettisesti rakentuvat asteikkojen kautta, vaikka en kannatakaan asteikkoharjoittelua.

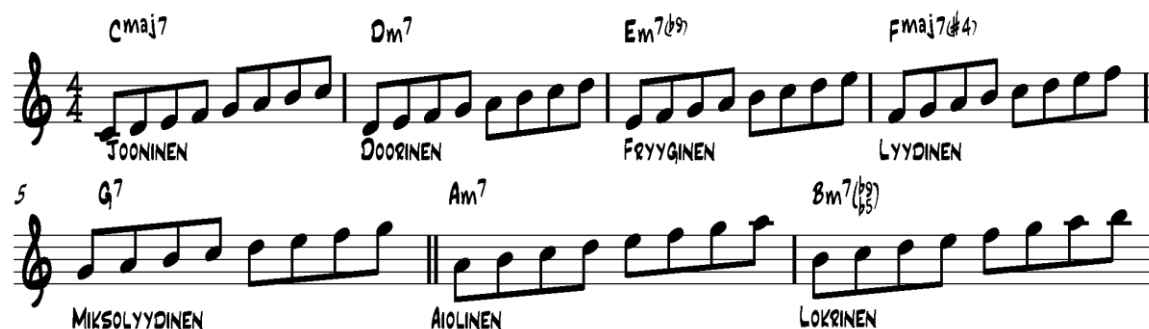
Esittelen tässä luvussa miksolyydin asteikon, bebop-asteikon. Mollin moodeista overtone-asteikon, miksolyydin b6-asteikon alt-asteikon ja symmetrisistä asteikoista dominanttidimi-asteikon. Nämä ovat mielestäni modernia jazzmusiikkia ajatellen tärkeimmät karaktäärit. Esittelen lyhyesti myös kokosävelasteikon ja ylinousevan asteikon, mutta koska en koe niitä dominantin värittämisen kannalta niin tärkeiksi asteikoiksi kuin esimerkiksi edellä mainittuja, jätän niiden esittelyn hyvin pinnalliseksi. Esimerkit ohjaavat asteikoiden tutkimiseen ja harjoitteluun eri näkökulmasta, kuin perinteinen skaalaharjoittelu. Tällainen tutkiminen ja harjoittelu on mielestäni musiikin soittamisen kannalta laadukkaampaa kuin perinteinen asteikkoajattelu, jossa erotetaan asteikko erilleen soinnusta ja melodiasta.

Toinen dominanttisointuun liittyvä jännitteen luoja on sijaissointukadenssien käyttö. Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi tavallinen II-V-I rakenne voidaan korvata tiettyjen jazzteoriaan perustuvien periaatteiden mukaisesti eri soinnuilla. Rajaan sijaissointukorvausten käsittelyn työstäni kokonaan, koska sointukorvausten käyttö on itsessään jo niin laaja kokonaisuus.

### 5.4.1 Miksolyydin asteikko

Miksolyydin asteikko on duuriasteikon viides moodi. Se noudattaa siis samoja asteikon säveliä kuin se duuri, jolle se on viides moodi. Esimerkiksi C-duurin viides

moodi on C-duurin viidennestä sävelestä lähtevä G:stä lähtevä Duuri. Se eroaa tavanomaisesta G-duurista siten, että se sisältää pienen septimin, joka tulee taas C-duurin sävelistä. Sen karakterisävel on juuri tämä pieni septimi, joka on G-duuriasteikossa sävel F, joka vastaa dominanttisoinnun septimiä. Seuraavassa kuvassa on esimerkki C-duurin moodeista.



Kuvio 40. C-duurin moodit (Sibelius-Akatemian verkkosivut, Musiikin teoria 1).

Miksolyydinen on siis viidennelle asteelle sijoittuva moodi, joka sijoittuu moodijärjestelmässä dominanttisoinnulle, eikä luo tämän takia jännitettä sointuun. Halusin kuitenkin esitellä tämän perussointufunktion, koska sitä vasten voi verrata jännitteisempiä asteikoita.

Harjoitteluohje: Aloitetaan miksolyydisen skaalan harjoittelu soinnun äänien pyörittelyllä sormissa. Soitetaan se ensin arpeggiona ylös ja alas, ja tämän jälkeen soitetaan soinnun ääniä sattumanvaraisessa järjestyksessä, aivan kuten soitettaisiin soolomelodiaa. Asteikkoa ei soiteta ääni ääneltä ylös alas edestakaisin. Tämä ei tue soolonsoittoa, koska soolossa ei soiteta skaaloja, vaan melodioita.



Kuvio 41. G Miksolyydinen arpeggio. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.





Olen kirjoittanut kuusi erilaista bebop-”likkiä”, jotka ovat jazzmusiikissa hyvin tunnettuja. Esimerkit 1. ja 2. lähtevät soinnun septimiltä kromaattisesti ylöspäin, joten karakteri tulee heti kuuluviin. Esimerkeissä 3. ja 4. bebop-kuvio lähtee soinnun perusääneltä, mutta tekee isomman intervallihypyn jälkimmäisessä esimerkissä. Esimerkit 5. ja 6. lähtevät soinnun terssiltä, ensimmäinen alaspäin ja toinen hypyllä ylöspäin. Viimeisissä esimerkeissä melodiaan on lisätty myös dominanttisoinnun lisäsävel b9. Kuten kaikissa esimerkeissä, bebop-melodioissa soinnun äänet yleensä sijoittuvat iskullisille kahdeksasosille ja muut äänet iskuttomille (Poutiainen, 2009, 248).



Kuvio 45. Kolme esimerkkiä bebop-melodian harjoitteluun. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Bebop-asteikon sävy on helposti musiikista tunnistettava. Usein se putkahtaa yllättäen muun melodian keskeltä, joka on mielestäni sen oikeanlainen käyttötarkoitus. Bebop-asteikkoa ei ole siis hyvä korostaa soolon soitossa, vaan melodialinja, jota kuljettaa, ikään kuin kulkee bebop asteikon kautta. Sen tulisi olla niin hyvin halussa, että pystyy soveltamaan sen yhdeksi lisämausteeksi melodian joukkoon. Alla on esimerkki luovemmasta bebop-asteikon käytöstä.



Kuvio 46. Oma transkriptio Hank Mobleyn soolosta, *There will never be another you*.

### 5.4.3 Jazzmollin moodit

Jazzmollin moodeista dominantin värittämiseen käyttökelpoisimmat ovat neljäs, viides ja seitsemäs moodi. Neljäs moodi on overtone-asteikko, joka on muuten sama kuin duurin moodien viides moodi eli miksolyydynen moodi, mutta asteikon neljäs sävel on korotettu. Viides moodi on myös muuten sama kuin duurin moodien viides moodi eli miksolyydynen moodi, mutta asteikon kuudes sävel on alennettu. Seitsemäs moodi on luultavasti jazzmollin käytetyin moodi, joka on alt-asteikko. Alt-sana lyhenne tulee sanasta altered, joka tarkoittaa muunnettua. Asteikosta löytyy muunnetut  $b9$ ,  $\#9$  sekä  $b5$  ja  $\#5$ . Sen lisäksi se sisältää perusäänen, duuri terssin ja pienen septimin, kuten miksolyydynen.

Kuvio 47. Jazzmollin moodit (Sibelius-Akatemian verkkosivut, Musiikin teoria 1).

Ensimmäisenä avaan overtone-asteikkoa. Se on muuten kuin normaali miksolyydynen asteikko, mutta sen karaktääri-ääni on asteikon ylennetty neljäs sävel. Overtone-asteikkoa kannattaa lähteä kuuntelemaan sen  $\#4$  karaktääri-sävelestä. Mielikuvia kannattaa hyödyntää moodien kuuntelemisessa, että ne jäävät paremmin mieleen. Overtone-asteikossa esimerkiksi on vahva duurisoinnun tuntu. Jos karaktääri-äänen sijoittaa iskulliselle tahdin osalle, se tuo juuri overtone-asteikon sävyä esiin. Jos taas  $\#4$  ääni on iskuttomalla, se kuulostaa johtosäveleltä dominantin terssille tai kvintille.

Kuvio 48. Overtone-asteikon karaktäärisävel iskullisella tahdinosalla. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.



Kuvio 49. Overtone-asteikon karaktäärisävel iskuttomalla tahdinosalla. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Moodia kannattaa myös kuulostella vapaan improvisoinnin kautta soinnun päälle *dominant 7th workout*-komppilevyn tai muun taustanauhan avulla.



Kuvio 50. Overtone-asteikon ääniä vapaassa järjestyksessä. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Erityisesti melodiaa soittaessa overtone-asteikko tulee hyvin esiin jos käyttää myös dominantille ominaisia duuriterssiä ja pientäseptimiä.



Kuvio 51. Overtone-”likki” septimiä ja terssiä korostaen. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.



Kuvio 52. Overtone-”likki” Hank Mobleyn soolosta *there will never be another you* (oma transkriptio).

Seuraavaksi käsittelen jazzmollin moodien viidettä astetta eli moodia miksolyydynen b6. Kyseisestä moodista tulee hyvin vahva mollisoinnun vaikutelma, koska siinä on juurisävellajia eli c-jazzmollia karakterisoiva pieniterssi. Tätäkin moodia kannattaa aluksi kuulostella vapaan improvisoinnin kautta pyörittelemällä erityisesti b6-, duuriterssi- ja pieniseptimisäveliä.

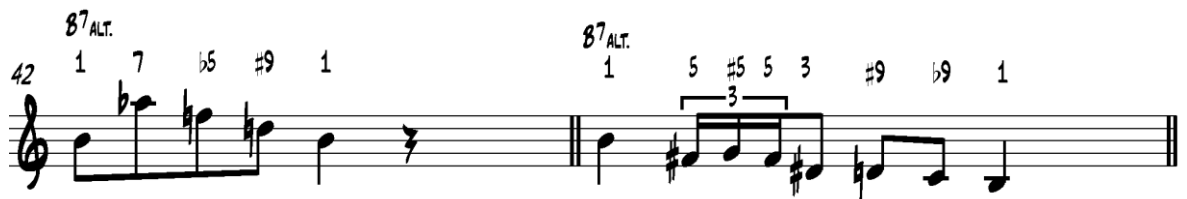


värityksenä, kannattaa mielestäni oppia tuntemaan kullekin dominantille ominaiset alt-karakteriäänet eli ajatella alt-sävyjä lisäsävelinä. Seuraavassa esimerkkejä, miten alt-asteikkoa voi lähteä tutkimaan dominantin värityksenä.



Kuvio 56. Ylhäältä laskeutuvia B7alt-melodioita. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Kuten edellä olevasta esimerkistä voi huomata, alt-sävyä käytetään useimmiten ylhäältä alas laskeutuvalla asteikolla, joka sisältää alt-asteikon karakteriäänet. Erona C-jazzmollin ajatteluun on se, että soinnun terssi ajatellaan soinnun mukaisesti Dis-ääneksi, kun jazzmollissa se olisi enharmonisesti Es-ääni. Alt-sävy tulee juuri näistä ylennetyistä ja alennetuista lisäsävelistä, mutta on muistettava sisällyttää myös dominantin terssi melodiaan, jotta karakteriäänet erottuvat joukosta.



Kuvio 57. B7alt-melodioita. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Seuraavassa esimerkissä on alt-melodia viulistille helpommassa sävellajissa hahmotettuna II–V–I rakenteeseen.



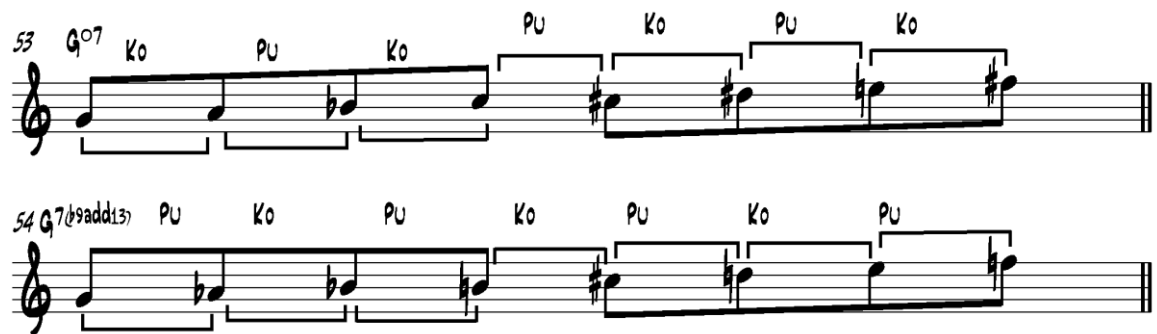
Kuvio 58. Alt-melodia II–V–I rakenteessa. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Harjoitteluohje: Kun harjoitellaan dominanttisoinnun päälle alt-sävyä, pyöritellään sormissa ensin perusäänen ympärillä olevia lähimpiä alt-ääniä, kuten b9 ja #9. Pikku hiljaa otetaan mukaan lisää alt-soundille tyypillisiä ääniä ja kuulostellaan, miltä ne kuulostavat. Kun tekee paljon transkriptiota tai kuuntelee jazzmusiikkia, alkaa pian

hahmottaa tyypillisiä alt-”likkejä”. On hyvä keksiä myös omia alt-”likkejä” ja kirjoittaa niitä ylös. Otetaan yksi dominantti kerrallaan käsittelyyn ja harjoitellaan sille sopiva II–V–I rakenne.

#### 5.4.4 Symmetriset asteikot

Dominanttidimi-asteikko on symmetrinen asteikko, joka pohjautuu perinteiseen dimi-asteikkoon. Symmetrisyys ilmenee siten, että dimi-asteikko koostuu kahdeksasta sävelestä, jotka vuorottelevat koko- ja puolisävelaskelien välein. Dimi-asteikkoa käytetään improvisoidessa dimisoinnun päällä. Dominanttidimi-asteikko puolestaan noudattaa samaa kaavaa, mutta päinvastoin eli kahdeksan säveltä vuorottelevat puoli ja kokosävelaskelten välein. Dominanttidimiä puolestaan käytetään värittämään dominanttisointua. (Sibelius-Akatemian verkkosivut, Musiikin teoria 1.) Seuraavassa esimerkissä havainnollistan näiden kahden asteikon erot visuaalisesti.



Kuvio 59. Dimi-asteikko ja dominanttidimi-asteikko. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Niin kuin esimerkeistä voi havaita, ylempi asteikko, eli dimi-asteikko noudattaa Koko-Puoli-Koko-Puoli-Koko-Puoli-Koko-Puoli ja alempi dominanttidimi-asteikko taas päinvastaista Puoli-Koko-Puoli-Koko-Puoli-Koko-Puoli-Koko -kaavaa. Asiaa on hyvä tutkia teoretisoimalla asteikot nuoteiksi, mutta en suosittelisi harjoittelemaan näitäkään asteikkoina, vaan kehittelemään omia ”likkejä” tai patterneja. Asetin dimiasteikon vertailun vuoksi dominanttidimin rinnalle, mutta keskityn kuitenkin dominanttidimin käyttöön. Esittelen seuraavaksi, miten dominanttidimiä voi harjoitella esimerkiksi erilaisina intervallisuhteisina sävelkuvioina eli patterneina.



Kuvio 60. Dominanttidimi-patterni kaikissa sävellajeissa. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Koska dominanttidimi on symmetrinen asteikko, voi samaa dominanttidimi-asteikkoa käyttää kaikilla saman dimi-soinnun säveliltä lähtevillä dominanttidimeillä. Esimerkiksi G-dimisoinnun sävelet ovat G, Bb, Des ja E (pieniä terssejä). Voi käyttää siis ylintä esimerkkiä, G-dominanttidimi-patternia myös Bb7, Db7 ja E7 soinnuilla. Sama pätee kahden alemman patternin kanssa. Fis-dimisoinnun sävelet ovat Fis, A, C ja Es. F-dimisoinnun sävelet ovat F, Ab, B ja D. Edellisessä esimerkissä patternin kuvio lähtee dimi-soinnun viimeiseltä säveleltä E:ltä ja tulee kokosävelaskelen alas. Tätä kaavaa dominanttidimi-patterni noudattaa koko ajan. Iskullisilla se on dimi-soinnun sävelellä ja iskuttomalla kokosävelaskelen alempana. John Coltrane soittaa alla olevan patternin kolmannen soolokierron alussa kappaleessa *Moment's Notice*, *Blue Train* -albumilla.



Kuvio 61. John Coltranen dominanttidimi- patterni (Poutiainen, 2009, 252).

Yllä olevassa Coltranen dominanttidimikuviossa on sama idea kuin edellisessä dominanttidimiketjussa, mutta se laskeutuu alas hyppäämällä yli aina yhden soinnun äänen. Seuraavassa esimerkissä dominanttidimi-kuljetus II–V–I rakenteessa.





Symmetriset asteikot eli pentatoninen, kokosävel-, dimi- ja ylinouseva asteikko ovat Lawnin ja Hellmerin (1993) mielestä improvisojien keskuudessa erityisen mielenkiintoisia, koska äänien tasa-arvoinen sijoittelu mahdollistaa melodisten patternien ja erilaisten intervaleihin pohjautuvien patternien soiton (Lawn & Hellmer 1993, 35). Levinen (1995) mielestä puolestaan kokosävelasteikko ei ole niin suosittu modernissa jazzimprovisoinnissa, koska se ei sisällä yhtään puolisävelaskelta, eikä ole siitä syystä kovin tehokas melodialinjan rakentamisen kannalta (Poutiainen 2009, 263). Huolimatta siitä, että nämä asteikot ovat symmetrisiä ja siten helposti ymmärrettäviä, niitä kuulee jazzsooloissa vähemmän kuin esimerkiksi alt-sävyä. Tämän takia niitä on myös hankalampi valjastaa omaan soittoonsa. Etenkin jazzviulistien keskuudessa symmetriset asteikot, pentatonista lukuun ottamatta, ovat hyvin vähän käytettyjä.

Lockwood (2005) on esitellyt tabulatuurimaisen ajattelumallin asteikoista viululla soitettuna. Periaatteena on soittaa tietyn asteikon ”likki” tai itse asteikko samoilla sormituksilla eri sävellajeissa siirtämällä kättä vain eri asemaan. Tätä taloudellista asemanvaihtomenetelmää on myös Poutiainen (2009) tutkinut ja kokee sen erittäin hyödylliseksi. Koen, että tämän tekniikan oppiminen vaatii pitkäjänteistä totuttautumista uudenlaiseen tapaan soittaa koko instrumenttia. Uskon myös, että jos tällaisen tekniikan opettelee, se helpottaa jazzmusiikin teorian käytännön omaksumista. Etenkin symmetrisissä asteikoissa tällainen asemanvaihtotekniikka helpottaa niiden soittamista improvisointitilanteissa. Koska viulussa ei ole nauhoja niin kuin kitarassa, suuri haaste asemanvaihtotekniikan käyttämisessä on sävelpuhtauden tarkkuus. Vie kauan aikaa, että käden lihakset, joita aivot käskyttävät, muistavat automaattisesti jokaisen sävellajin, josta eri asteikoita on helpompi soittaa.

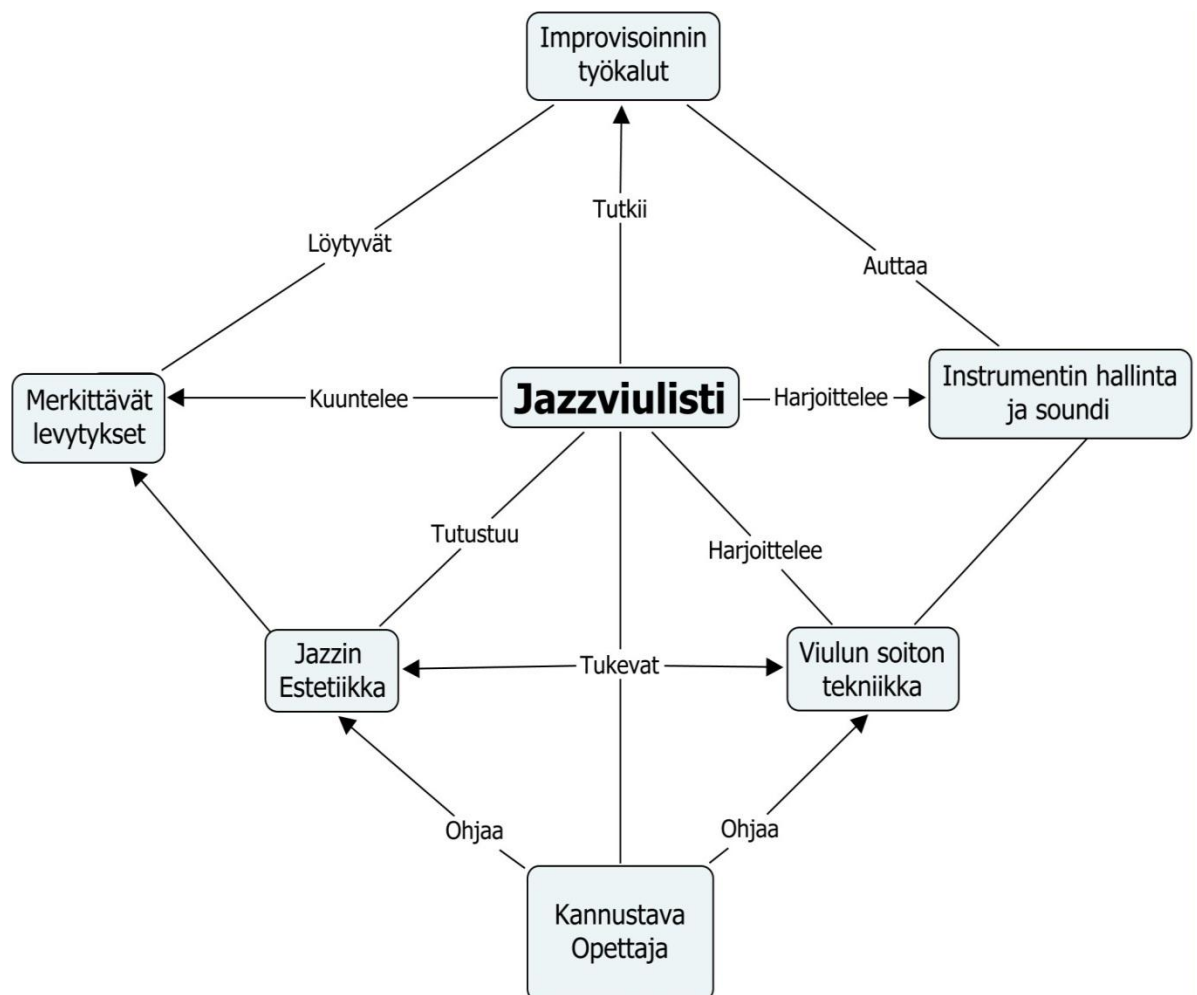
Yleisiä ohjeita dominantin värittämiseen on harjoitella dominantteja eri sävellajeissa yksi kerrallaan. Apuna tähän löytyy Aebersoldin *Play-along* -komppilevyiltä numero 84 *Dominant 7th Workout*. Sen avulla harjoitellaan kolmella eri tavalla jokaista dominanttia värittävää asteikkoa:

1. Soitetaan vapaasti improvisoiden asteikoin karaktääriäänä ja soinnun ääniä.
2. Rakennetaan melodialinjaa, johon sisällytetään esimerkiksi johtosävelajattelun mukaisesti asteikon karaktäärisäveliä.
3. Harjoitellaan asteikon soittamista patternina eli soitetaan samoja intervallsuhteita, jokaiselta soinnun ääneltä lähtien.

Kun tietty asteikko on tullut paremmin tutuksi yhdelle dominantille, rakennetaan dominantille II–V–I rakenne, jota voi harjoitella esimerkiksi Aebersoldin *Play-along* -komppilevyn numero 3 avulla.

## 6 Pohdinta

Tutkimukseni tulos tiivistettynä on toimintaa, jota jazzviulisti tulee harjoittaa ja jota hän tarvitsee ympärilleen kehittyäkseen jazzmuusikkona. Tukialustana kehittyvälle jazzviulistille toimii kannustava ja osaava opettaja, joka ohjaa viulunsoiton tekniikassa sekä jazzin estetiikassa. Opettajan tärkein tehtävä on antaa oppilaalle työkaluja instrumentin hallintaan ja estetiikkaan. Näitä ovat jousi- ja soittokäden tekniikat, jazzteorian käytännönsovellukset sekä merkittävät levytykset. Näitä kaikkia esittelen työssäni. Kun jazzviulistiksi opiskeleva alkaa tutkia jazzin rakenteita, estetiikkaa ja teoriaa, hän huomaa pian, että modernin jazzin kuuntelu on hyvin kehittävää ja tärkeää. Sieltä löytyvät kaikki nämä tärkeät teoriat, joita soitossa tarvitsee. Tiivistin tutkimukseni tulokset seuraavaan kaavioon.



Kaavio 2. Jazzviulistin toiminta. Tekijä: Lotta-Maria Pitkänen.

Tutkimukseni perustuu omaan arviooni ja kokemukseeni siitä, mitä ammattikorkeakoulussa aloittavan jazzviulistin tarvitsee tietää opiskellessaan jazzia. Itselle nämä asiat ovat olleet epäselviä ja sitä kautta olen myös kiinnostunut niistä. Olen tutkimukseni aikana myös itse kehittynyt improvisoijana. Koen, että jazzin teorian siirtäminen käytäntöön on suuri haaste – etenkin jazzteorian siirtäminen viululle, joka on jazzmusiikissa vielä lastenkengissä verrattuna muihin jazzinstrumentteihin. Olen itse omien harjoittelukokemuksieni ja musiikin kuuntelun myötä pyrkinyt tutkimuksessanikin ottamaan käytännönläheisemmän lähestymistavan jazzin teoriaan. Väitän tutkimuksessani esimerkiksi, että asteikkoharjoittelu ei ole kovin käytännönläheistä. Asteikoiden opiskelu kannattaisi aloittaa musiikin kuuntelusta ja niiden karakterisävyihin tutustumisesta, ilman erillistä asteikon äänien järjestämistä nuottijonoksi. Toki joillekin asioiden teorisointi sopii, mutta väitän silti, että improvisointitilanteessa se ei ole kannattavaa, koska se hidastaa ajattelua.

Tutkimuksessani pyrin tuomaan esille viulunsoittoon liittyvät tärkeät asiat, jotka tulisi huomioida koko ajan ammattitason harjoittelussa. Monesti esimerkiksi jazzviulistilta jää perustekniikan hiominen huomioimatta, koska aivoja rasittavat ja vaativat teoreettiset asiat vievät suurimman osan harjoitteluajasta. Siksi olisi syytä pohtia, miten harjoittelee. Kerron työssäni konkreettisia esimerkkejä liittyen viulunsoiton tekniikkaan, improvisointiin, keskittymiseen ja motivoitumiseen. Työni tarkoitus on myös saada viulisti itse pohtimaan, mitä haluaa rytmimusiikilta ja viululta. Esitän työssäni pohdintaa herättäviä kysymyksiä, jotka ovat auttaneet itseäni jäsentämään omaa tietäni ja suunnitelmiani jazzviulistina.

Kuten olen todennut työssäni, soittaminen on kokonaisvaltainen prosessi. Tarkoitán tällä kaikkea sitä, mitä soittaessa ja oppiessa tapahtuu kehossa, mielessä ja prosessiin vaikuttavia ulkomusiikillisia tekijöitä. Mielestäni soittajan mentaalisesta puolesta ja fyysisestä hyvinvoinnista puhutaan hyvin vähän. Tämän takia minun oli tarve tutkia myös oppimisen psyykkistä puolta, soittamisen fyysisiä vaikutuksia ja miten niitä voi itse hallita ja parantaa. Tämä oli hyvin mielenkiintoinen ja laaja aihe. Tutkin motivaation syntymistä ja sen ylläpitoa sekä keskittymiskyvyn parantamista, jotka ovat mielestäni kaksi merkittävää asiaa soitossa. Jouduin kuitenkin rajaamaan hyvin paljon juuri tätä osiota työstäni pois, että saisin mahdutettua mukaan jazzimprovisoinnin työkaluja, joita alun perin halusin esitellä työssäni. Sain mielestäni kuitenkin tiivistettyä

merkittävät ulkomusiikilliset asiat, jotka voivat auttaa jazzviulun opiskelijaa kehitymisprosessissa. Psyykkisen valmennuksen keinot ovat erityisen tehokkaita keinoja oman mielen rauhoittamiseen ja sitä kautta harjoittelun laadun parantamiseen. Liitteessä 4 on Drydenin ja Vosin kirjaan (2000) perustuva lista sovellettuna jazzviulistille kymmenestä tavasta oppia paremmin. Tämä lista sisältää itsestäänselvyyksiä, mutta toimii kannustajana pohtimaan omia tavoitteita ja sitä, miten niihin päästään. Tutkimuksiin ja omiin kokemuksiini nojaten uskon, että joskus väärä kuva taidoistaan, tietämättömyys tekemisestään, itseensä uskomisen puute, liiallinen nöyryys ja itsensä vähättely eivät johda oppimisessa pitkälle. Tutkimuksessani nousi kaksi hyvää sekä yksinkertaista sanomaa esille, jotka ovat: ”usko itseesi” ja ”ajattele enemmän”. Nämä mielestäni kiteyttävät hyvin, miten harjoittelun laatua ja samalla omaa hyvinvointia voi parantaa.

Sen lisäksi, että olisin halunnut tuoda työssäni esille vielä enemmän psyykkisen puolen asioita, kuten keskittymistä ja motivaatiota, olisin halunnut tehdä improvisoinnin työkalupakista laajemman. Mielestäni improvisoinnin työkalupakista jäi puuttumaan muun muassa modernille jazzimprovisoinnille tyypillisesti käytetty rytmiikka ja sointukorvausteoria. Myös moodit jäivät lähempää tarkastelua vaille, jotka koen myös tärkeäksi improvisoinnin harjoittelussa. Toisaalta koen muun muassa sointukorvausajattelun olevan vielä itsellenikin liian tuntematon aihe, joten sen tutkiminen voisi olla seuraava haaste. Jazzimprovisoinnin työkalupakin laajentaminen voisi olla aiheellista jatkotutkimuksissa. Työtäni tehdessä minulle heräsi myös monta muuta kysymystä, joista riittäisi aihetta jatkotutkimukseksi. Mikä on opettajan merkitys oppilaan musiikkisuhteen kehitymisessä? Miksi viulu on jazzmusiikissa, ainakin Suomessa, vielä niin tuntematon? Arvostetaanko viulisteja esimerkiksi Amerikassa rytmimusiikin kentällä enemmän kuin Suomessa?

Jazzviulismista on melko vähän tutkimusta, ja alan suomalainen merkkiteos *Stringprovisation* keskittyy lähinnä sormitekniikoihin. Oma tutkimukseni yritti hahmottaa kokonaisvaltaista harjoittelua ja esitellä hyviä harjoittelurutiineja. Siinä missä Poutiainen (2009) keskittyi sormitekniikoihin, puhuu Mantere (2009) paljon rytmikasta. Oma tutkimukseni on linjassa näiden kanssa, vaikka fokuksessa on kokonaisvaltainen treenaaminen.

Tutkimukseni on tarkoitus toimia oppaana jazzviulun opiskelijalle. Siihen sisältyy hyvin paljon itsereflektiota, ja harjoitteita on otettu sekä lähdekirjallisuudesta että luotu tätä tutkimusta varten. Harjoitteita on testattu lähinnä omassa käytössä, joten niiden toimivuudesta en voi sanoa mitään varmaa. Nämä harjoitteet toimivat erittäin hyvin omassa harjoittelurutiinissani, mutta ne ovat sellaisia, joita voisi testata jatkotutkimuksen yhteydessä. Kuten ammattikorkeakoulun opinnäytteissä on tarkoitus, olen käyttänyt omaa asiantuntemustani harjoitteiden valinnassa.

Tavoitteeni oli esitellä jazzviulun opiskelijalle kokonaisvaltainen kuva siitä, mitä on jazzviulismi ja improvisointi jousisoittimella. Toinen tavoitteeni oli tutkia, mitä on laadukas harjoittelu ja esitellä käytännöllisiä vinkkejä harjoittelun laadun parantamiseen. Kolmas tavoitteeni oli laatia työkaluja jazzimprovisointiin eli soveltaa jazzteoriaa käytännönläheisiin harjoitteisiin. Onnistuin mielestäni kiteyttämään tärkeät jazzimprovisointiin liittyvät asiat, vaikka niistä olisi voinut kirjoittaa yksitellen vielä laajemminkin. Laadukkaan harjoittelun tutkiminen mielestäni tuotti tulosta ja onnistuin tuomaan esille asioita, joita opiskelijan on helppo itsenäisesti käyttää hyväksi oman harjoittelun laadun parantamisessa. Kolmas tavoitteeni jäi mielestäni liian vajaan työni otsikkoon nähden. Aiheet, joita käsitelin työssäni, ovat tuntuneet omassa opiskelussani tärkeiltä. Tämän takia rajasin improvisoinnin työkalut työssäni oleviin jazzmusiikin aiheisiin. Koska työni tarkoitus oli kuitenkin auttaa opiskelevaa jazzviulistia eteenpäin hänen opinnoissaan, tällainen kokonaisvaltainen tutkimus saattaa herättää ajatuksia ja innostusta tehdä lisää tutkimusta jazzviulismista. Saatoin kuitenkin valita liian laajan aiheen opinnäytetyöhön. En pystynyt tuomaan esiin kaikkia jazzimprovisointiin liittyviä aiheita, joita otsikko sisältäisi. Työni olisi saattanut kaivata tiukempaa rajausta. Toisaalta halusin tehdä kokonaisvaltaisen oppaan, ja tiukempi rajausta olisi estänyt sen.

Itse aion käyttää työtäni opetusmateriaalina omassa työssäni ja myöhemmässä jatkotutkimuksessani aiheesta. Uskon, että se saattaa jäsentää myös muille viulupedagogeille opetuksen mahdollisuuksia tai luoda uusia ideoita. Toivon, että työni selkeyttäisi joitain jazzimprovisointiin tai viulunsoittoon liittyviä teknisiä asioita niille, jotka jo opiskelevat alaa, ja toimisi innostajana jazzviulusta kiinnostuneille tulokkaille.

## Lähteet

- Arjas, Päivi 1997. Iloa esiintymiseen: muusikon psyykkinen valmennus. Jyväskylä: Atena.
- Christiansen, Corey & Bock, Kim. Essential jazz lines in the style of John Coltrane: flute edition. Pacific: Mel Bay.
- Coker, Jerry 1990. How to listen to Jazz. New Albany: Jamey Aebersold.
- Crook, Hal 1991. How to improvise. An approach to practicing improvisation. Boston: Advance Music.
- Dietrich, Johannes 1996. The violin in pre-bebop era jazz. Cincinnati: University of Cincinnati.
- Dryden, Gordon & Vos, Jeannette 2000. Oppimisen vallankumous. Suom. V.-P. Ketola. Helsinki: Tietosanoma.
- Garam, Lajos 1972. Viulunsoiton peruskysymyksiä. Helsinki: Fazer.
- Garam, Lajos 1984. Viulunsoiton opetus. Helsinki: Fazer.
- Garam, Lajos 2000. Lahjakkaan viulistin kasvatus. Helsinki: Yliopistopaino.
- Gioia, Ted 1997. The History of Jazz. New York : Oxford University Press.
- Glaser, Matt & Grappelli, Stephane 1981. Jazz violin. New York: Oak.
- Hiltunen, Tiina 2007. Nuotit nurkkaan: kuulonvarainen musisointi osaksi soittotuntia. [Verkkodokumentti]. Jyväskylä: Jyväskylän Ammattikorkeakoulu. Saatavuus <[https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/19996/jamk\\_1199706251\\_8.pdf?sequence=1](https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/19996/jamk_1199706251_8.pdf?sequence=1)> (luettu 20.3.2011).
- Immonen, Outi 2007. Muusikon mentaaliharjoittelu: Konsertoivan ja opettavan pianistin mentaaliharjoittelu. [Verkkodokumentti]. Helsinki: Helsingin yliopisto. Saatavuus <<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/20011/muusikon.pdf?sequence=1>> (luettu 20.3.2011).
- Kaikko, Hanna 2009. Improvisaation tutkimus –luentodiat. [Verkkodokumentti]. <[http://www.slidefinder.net/I/IMPROVISAATION\\_TUTKIMUS\\_Kaikko\\_2009\\_Johdatus/9971054](http://www.slidefinder.net/I/IMPROVISAATION_TUTKIMUS_Kaikko_2009_Johdatus/9971054)> (luettu 20.3.2011).
- King, Jonny 2000. Mitä jazz on? Opas ymmärtämiseen ja kuuntelemiseen. Suom. J. P. Mäkelä. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kliphuis, Tim 2008. Gypsy jazz violin. Pacific: Mel Bay.



Kliphuis, Tim 2010. Kvinttiefekti. Opetusvideo. [Verkkodokumentti]. Saatavuus <<http://www.youtube.com/watch?v=7gs9Ej7d5VM&feature=related>> (luettu 20.11.2010).

Lawn, Richard & Hellmer, Jeffrey 1993. Jazz. Theory and Practice. California: Wadsworth Pub.

Mantere, Heidi 2009. Arco Groove sävellykset ja sovitukset viulusektiolle. [Verkkodokumentti]. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu. Saatavuus <[https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/4051/Metrop\\_YAMK\\_2009\\_opi nnAG\\_final\\_.pdf?sequence=1](https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/4051/Metrop_YAMK_2009_opi nnAG_final_.pdf?sequence=1)> (luettu 20.3.2011).

Menuhin, Yehudi 1987. Kuusi viulutuntia. Suom. L. Siukonen-Penttilä. Helsinki: WSOY.

Musiikin teoria 1. Sibelius-Akatemian verkkosivut. [Verkkodokumentti]. Saatavuus <<http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=30&la=fi>> (luettu 13.3.2011)

Pietilä, Esa 1996. Rytmiikan variointi jazzimprovisoinnissa. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Piirala, Heidi 2003. Pop & jazz viulunsoiton musiikkiperusasteen tasovaatimusehdotukset. Opinnäytetyö. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Poutiainen, Ari 2009. Stringprovisation. A fingering strategy for jazz violin improvisation. Helsinki: HSE Print.

Taylor, Dennis & Herrman, Steve 2002. Amazing phrasing trumpet / 50 ways to improve your improvisational skills. Milwaukee: Hal Leonard.

Wang, Zhang Chang 2000. Tie terveyteen ja hyvinvointiin. Suom. T. Mikkolainen. Saarijärvi: Saarijärven Offset Oy.

Tutkimusaineistoa:

Flesch, Carl 1987. Das Skalensystem. Berlin: Verlag von Rues & Erler.

Reinikainen, Seppo 2010. Opetustuntien muistiinpanot.

Sevcik, Otakar 1901. School of Bowing Technique, Op. 2. London: Bosworth & Co.

Sevcik, Otakar 1905. Changes of Position and Preparatory Scale Studies, Op.8 London: Bosworth & Co.

**Liite 1****Asteikot ja soinnut**

<b>Vertikaalinen</b>	<b>Horisontaalinen</b>
<b>Duurisoinnut</b>	<b>Asteikot</b>
CMaj7, CMaj9, C6, C	C-duuri, C-llyydinen, C-duuri Bebop C-duuri pentatoninen, G-duuri pentatoninen
Cmaj7(+11)	C-llyydinen
<b>Mollisoinnut</b>	<b>Asteikot</b>
Cm7, Cm9, Cm11, Cm	C-doorinen, C-melodinen molli, C-molli bebop, C-molli pentatoninen, F-duuri pentatoninen, Bb-duuri pentatoninen, Eb-duuri bebop, C-blues, C-molli
Cm6, Cm	F-duuri pentatoninen, Bb-duuri pentatoninen Eb-duuri bebop, C-blues, C- molli
Cm(+7)	C-melodinen molli, C-harmoninen molli, Eb-duuri bebop
Cm7(-6)	C-molli bebop, Ab-duuri pentatoninen

Cm7(-9)	C-fryyginen, C-fryyginen(+6)
<b>Dominanttisoinnut</b>	<b>Asteikot</b>
C7, C9, C13, C	C-miksolyydinen, C-lyydinen dominantti, C-dominantti bebop C-blues, C-duuri pentatoninen
C7sus, Csus, C11	C-miksolyydinen
Bb/C, Gm7/C	Csus-pentatoninen, F-duuri pentatoninen
C7(+11), C7	C-lyydinen dominantti
C7alt, C7(+9+5), C7(+9)	C alt-asteikko, F-harmoninen molli, F-melodinen molli
C7(-9-5), C7(-9)	C-dominanttidimiasteikko (puoli-koko), F-harmoninen molli, F-melodinen molli
C7+	C-kokosävelasteikko
<b>Vähennetyt soinnut</b>	<b>Asteikot</b>

Cm7(-5)	C-lokrinen(+2), C-lokrinen
Cdim7	C-dimiasteikko (koko-puoli)
<b>Muita sointuja</b>	<b>Asteikot</b>
C-fryyginen	C-fryyginen, C-fryyginen(+6), C-espanjalainen fryyginen
CMaj7(+5)	C-lyydinen ylinouseva, C-duuri bebop
C7sus(-9)	C-fryyginen(+6), C-fryyginen

Jazz Soloing Scales & Chords

<http://www.apassion4jazz.net/jazz-chords-scales.html>, tarkistettu 26.9.2010

## Liite 2

## TURNAROUND-KIERTOJA

LOTTA PITKÄNEN

1. C Am Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> 2. C A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

I VI II V<sup>7</sup> I VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

5. 3. Em A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> 4. E<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

III VI<sup>7</sup> II V<sup>7</sup> III<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

9. 5. C Eb<sup>7</sup> Ab Db<sup>7</sup> 6. C Eb<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Db<sup>7</sup>

I bIII<sup>7</sup> bVI bII<sup>7</sup> I bIII<sup>7</sup> II<sup>7</sup> bII<sup>7</sup>

13. 7. C Bb Eb Db 8. C Bb<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Db<sup>7</sup>

I bVII bIII bII I bVII<sup>7</sup> bIII<sup>7</sup> bII<sup>7</sup>

17. 9. Em Eb Dm Db 10. E<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Db<sup>7</sup>

III bIII II bII III<sup>7</sup> bIII<sup>7</sup> II<sup>7</sup> bII<sup>7</sup>

21. 11. Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C 12. G<sup>7</sup> Db<sup>7</sup> C

II V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> bII<sup>7</sup> I

25. 13. Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> C

II V<sup>7</sup> IV bVII<sup>7</sup> I

28. 14. Ebm<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C

bIII bVI<sup>7</sup> II V<sup>7</sup> I

## Liite 3

### Harjoittelumetodeja

**Kiertotieharjoittelu:** Kun opimme jonkin uuden asian, pyrimme tekemään siitä tavalla tai toisella vielä entistä vaikeamman tai käyttämällä apuna erilaisia muunnelmia ennen kuin soitamme alkuperäisessä muodossa. Opimme näin tehokkaammin ja nopeammin.

**Toistometodi:** Valitaan soitettavaksi lyhyt ja hankala sävelkuvio. Lasketaan jousi rauhallisesti kielelle, odotetaan n. 5 sekuntia, jolloin rentoutetaan lihakset ja ajatukset keskitetään täysin seuraavaan suoritukseen. Soittaessa rekisteröidään kaikki virheet, jonka jälkeen pidetään 5 sekunnin tauko, jolloin pyritään eliminoimaan virheet ja soittamaan entistä täydellisemmin.

**Jaksottelumetodi:** Sävelkuvio ”kurotaan umpeen” nuotti nuotilta. Aluksi soitetaan peräkkäin ainoastaan muutama sävel ja alku kerrataan. Sen jälkeen lisätään vähitellen sävelten lukumäärää kunnes koko alkuperäinen sävelkulku kyetään soittamaan yhtäjaksoisesti alusta loppuun.

**Vuorottelumetodi:** Valitaan esimerkiksi kolme eri harjoitusta ja vuorotellaan niitä, soittaen kutakin harjoitusta muutaman minuutin verran. Kun kierros on käyty läpi, palataan alkuun ja toistetaan harjoitus. Esimerkki vuorottelumetodista:

1. Vasaraliikeharjoitus 2 min.
2. Sautille jousilaji 2 min.
3. Vasaraliikeharjoitus 2 min.
4. Bebop-”likki” 5min.
5. Sautille jousilaji 2 min.
6. Bebop-”likki” 5 min.

(Garam 1972, 130–134.)

## **Liite 4**

### **Kymmenen keinoa oppia paremmin, nopeammin ja helpommin**

Ammattiopiskelijan harjoittelurutiinit ovat monesti opiskelijan omalla vastuulla. Varsinkin jazzviulunsoittoon erikoistuneita alan asiantuntijoita on hyvin vähän, minkä seurauksena opiskelija joutuu tekemään paljon työtä itse sen suhteen, että oppiminen etenee. Dryden ja Vos listaavat kaksikymmentä helppoa vaihetta parempaan oppimiseen (Dryden & Vos 2002, 145–175). Heidän listaansa viulunsoiton opiskelun tarpeisiin soveltaen mainitsen kymmenen konkreettista neuvoa, joita oppilas voi käyttää hyväkseen itseopiskelussa.

1. Uskalla unelmoida! Visiot omista ammatillisista haaveista voivat olla jopa mahdottoman kuuloisia, mutta ne voidaan saavuttaa pitkäjänteisellä työllä ja kärsivällisyydellä. Mieti, mikä on todellinen intohimosi. Lakkaa kyseenalaistamasta itseäsi ja luota visioon.
2. Selvitä tavoitteesi! Mitä tarkkaan ottaen haluat oppia ja mitä kaikkea tähän kokonaisuuteen kuuluu? Hahmota yleiskuva kokonaisuudesta ja jaa se saavutettavissa oleviin välitavoitteisiin ja laadi aikarajat. Tee jazzista esimerkiksi miellekartta, johon kirjaat kaiken, mitä se pitää sisällään ja rajaa pois kaikki, mikä ei ole niin olennaista. Ole rehellinen, älä tee liian tiukkaa harjoittelusuunnitelmaa.
3. Hanki innostunut opastaja heti! Jos sellaiseen ei ole mahdollisuutta, hae tietoa kirjastoista, internetistä ja kysele ihmisiltä asiasta, jotka voisivat tietää siitä jotain. Ole aktiivinen tiedonhaussa ja uskalla kysyä keneltä tahansa asiantuntijalta neuvoa. Etsi hyviä jazziin liittyviä oppaita ja ennen kaikkea levyjä. Älä aloita teoreettisista oppikirjoista.
4. Hahmota asioita, joita sinun tulee oppia! Tee miellekartta tai muu harjoittelusuunnitelma yhdelle viikolle kerrallaan. Säännöllinen, laadukas ja riittävä harjoittelu on ratkaiseva asia viulistin kehityksessä. Voit aina muuttaa rutiinia, jos suunnitelmasi ei tunnu toimivan.
5. Menestys tulee tekemällä! Harjoittele suunnitelman mukaisesti. Jos ajanhallinta harjoittelun yhteydessä tuntuu vaikealta, laita ajastimeen esimerkiksi 20 min yhdelle harjoitukselle ja soita kyseistä harjoitusta niin kauan, kunnes kello hälyttää. Vaihda harjoitusta heti kellon soitua ja aseta uusi aika.

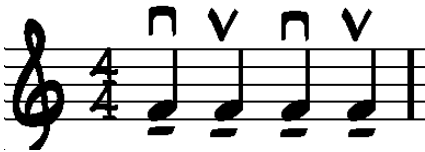

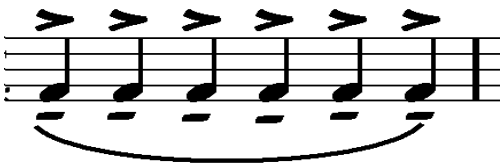
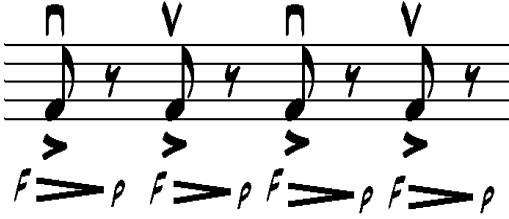
6. Tehokkaan oppimisen pääedellytys on rentous ja keskittyminen! Jos mieltäsi painaa jokin asia, olet hyvin väsynyt tai lihaksiasi särkee, älä harjoittele. Jos haluat välttämättä tehdä jotain opiskeltavan asian hyväksi, yritä selvittää mieltä painava ongelma pois päiväjärjestyksestä ja virkistää mielesi ja kehosi liikunnalla tai venyttelyllä. Jos tämäkin tuntuu liian vaivalloiselta, voit vain kuunnella musiikkia tai lukea aiheeseen liittyvää kirjallisuutta.
7. Kehitä sisäistä korvaasi! Käy harjoiteltava kappale tai melodialinja mielessä mentaalisesti läpi ilman soitinta ja yritä eläytyä siihen, niin kuin soittaisit sen. Laula improvisoituja sooloja esimerkiksi komppilevyn päälle. Tutustu nuottiin, analysoi sitä ja opettele ulkoa ilman soitinta. Mentaaliset oppimiskeinot parantavat sisäisen korvan toimintaa, tuovat lisää kerroksia tulkintaan ja auttavat lihasten tottelevuuteen. Kappale on helpompi oppia, kun fyysinen puoli ei ole häiritsemässä.
8. Kertaa asioita säännöllisesti! Esimerkiksi improvisoinnin opiskelussa suosittelen soittamaan yhden viikon yhteen aiheeseen liittyviä asioita varioimalla harjoittelutekniikoita. Kun seuraavalla viikolla aihe vaihtuu, on hyvä kerrata edellisen viikon asioita, ennen kuin aloittaa uuden aiheen parissa harjoittelun.
9. Käytä mekaanisia apuvälineitä! Mekaanisia apuvälineitä ovat nauhuri, metronomi, komppilevyt, audiot ja peili. Harjoittele harmonioita ja äänenkuljetusta ensin metronomin kanssa hitaassa tempossa, ota sen jälkeen komppilevy taustaksi. Kuuntele musiikkia, kirjoita sitä ylös ja imitoi. Ota kaikkea tätä nauhalle, niin saat suoraa palautetta soitostasi. Peilin kautta voit tarkkailla liikeratojasi, jos jokin liike tuntuu raskaalta.
10. Löydä ilo ja hauskuus oppimisesta! Jätä harjoittelussa aikaa myös puhtaasti vapaalle soittelulle. Tee omia sävellyksiä ja sisällytä niihin hankalia tekniikoita asioista, joita opiskelet tai jotka tuntuvat muuten hankalilta. Oman sävellyksen kautta niitä on ehkä mukavampi harjoitella. Soita ja kuuntele sitä, mitä haluat, yritä löytää omat kiinnostuksenkohteesi.

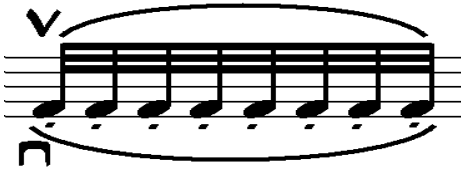
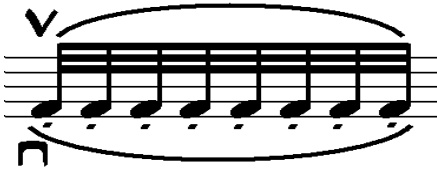




## Liite 5


### Jousilajit

Vaikka en käy sen tarkemmin läpi eri jousilajeja, koen tärkeäksi vähintään esitellä ne. Lisää jousilajien harjoittelusta voi lukea esimerkiksi Lajos Garamin kirjasta *Viulunsoiton peruskysymyksiä*. Seuraavassa kuvassa luettelona ovat jousilajit, jotka kuuluvat korkeakoulutasoiseen osaamiseen.

<p>1. Detache</p> <p>Detache on yhden sävelen soittamista yhdellä jousenvedolla. Soitetaan jousen kaikilla osilla.</p>	
<p>2. Legato</p> <p>Legatokaari sitoo nuotit toisiinsa. Legatossa äänten välille ei saa muodostua katkoja.</p>	
<p>3. Portato</p> <p>Portato on yhdellä jousenvedolla soitettu pitkä sävel, johon soitetaan rotaatioliikkeellä "pyörteitä", joissa on voimakas aksentointi.</p>	
<p>4. Martele</p> <p>Martele on "iskevä" jousilaji. Se soitetaan normaalisti kärkipuolella ja vedetään nopealla ja napakalla jousenvedolla. Äänten välillä on selkeä tauko.</p>	

<p>5. Staccato</p> <p>Staccatossa soitetään useita lyhyitä, nasevasti napsahtavia säveliä peräkkäin samalla jousella. Jousi pidetään koko ajan kielellä.</p>	
<p>6. Lentävä Staccato</p> <p>Lentävässä staccatossa jousi irttaa kielestä kyynärvarren rotaatioliikkeen avulla. Jousta pidetään kallellaan, käsivarsi ja ranne pidetään suhteellisen korkealla ja käytetään runsaammin kuin staccatossa.</p>	
<p>7. Spiccato</p> <p>Spiccato on hyppivä jousilaji, jossa jousi pompahtelee kielellä samalla, kun jousta liikutetaan horisontaalisesti. Lähtöasema on kielen yläpuolella.</p>	
<p>8. Sautille</p> <p>Sautille on nopea detaché, jossa elastinen jousi päästetään itsestään pompahtelemaan. Lähtöasema on kielellä. Se soitetään pienellä</p>	

<p>horisontaalisella ranneliikkeellä.</p>	
<p>9. Ricochet Jousi pompahtelee kielellä yhden jousenvedon aikana kimmoisuutensa ansiosta. Ricochet tehdään keskijousella. Siitä on erilaisia muunnelmia.</p>	
<p>10. Arpeggio Arpeggiossa jousi pompahtelee kimmoisuuttaan vuoron perään jokaisen kielen yli. Jousta käännetään kielten yli ja samalla vedetään ja työnnetään.</p>	
<p>11. Pisteelliset jousilajit Pisteellisiä jousilajeja on kolme. Nykivä, rummuttava ja viotti. Niitä yleensä toistetaan monta peräkkäin.</p>	
<p>12. Akordin soitto Akordi soitetaan pyöreästi vaihtaen kieltä. Alimpiin säveliin käytetään vähemmän joustaa kuin ylempiin.</p>	

<p>13. Tremolo</p> <p>Tremolo on efekti, jolla luodaan kappaleeseen intensiivisempää tunnelmaa. Tremolo soitetaan jousen kärjessä nopealla ranneliikkeellä.</p>	
<p>14. Collegno</p> <p>Collegno on myös efektinä käytetty jousilaji. Se soitetaan jousen puuosaa napauttamalla kieliä vasten.</p>	<p><b>Collegno= Puulla</b></p>

Kuvio 65. Jousilajit (Garam 1972, 48–64).